

Silke Katharine Riemer

Emne KUN 4090: Masteroppgave i kunsthistorie. Universitetet i Oslo. Høstsemester 2006

Genusperspektiver i forskningslitteraturen om Edvard Munch (1863-1944)

Feminister og genusforskere nyleser Munch: Kvinneligheter, mannligheter og myter

Innholdsfortegnelse

Innledning

Problemstilling og avgrensning	3
Materiale og metoder	6
Liste over forkortelser	8

1. Forskningshistorie

1. 1 Oversikt over resepsjonshistorisk forskning om Munch	9
1. 2 Relevante feministiske og genusrelaterte forskningsfelt i kunsthistorie	13
1. 3 Aktuelle vitenskapelige syn på misogyni og på visualiseringer av ondskapsfulle kvinner	17

2. Sammenlikning av Munchs og samtidige, kvinnelige kunstneres verk

22

3. Feministiske perspektiver på Munchs fremstillinger av kvinnelighet

26

3.1 Images of Women

27

3.2 Arketypekritisisme

4. Genusrelatert perspektiv på Munchs fremstillinger av mannlighet – ett eksempel

38

5. Sammenslåing av genialitet og galskap i Munch-resepsjonen – en myte

40

6. Feministiske og genusrelaterte katalogessay i speilet av Munch-utstillinger i USA

45

Konklusjon

58

Summary

61

Appendiks

I	Alfabetisk fortegnelse over utvalgte feministiske pionerarbeid av Broude, Nochlin og Pollock med relasjon til genusrelatert forskning om Munch.	62
II	Kronologisk fortegnelse over utvalgte feministiske og genusrelaterte bidrag	62
III	Kronologisk fortegnelse over feministisk og genusrelatert forskningslitteratur om Munch	63
IV	Liste over Munchs verk omtalt i utvalgte feministiske og genusrelaterte bidrag	64
V	Tabell over Munch-utstillinger i USA 1912-2002	66
VI	Kronologisk fortegnelse over Munch-utstillinger i USA med kvinnetematisk tittel	67

Litteraturliste

68

Innledning

Problemstilling og avgrensning

"Feminism is a practice of constant theoretical provocation. It criticises and deconstructs its own formulations as it struggles against the dominant systems of meaning."¹

Oppgavens målsetning er å undersøke feministenes og genusforskernes bidrag til resepsjonshistorien om Edvard Munch, hans verk og kunstnerpersonlighet. Tids- og stedsrammen er avgrenset til brytningstiden i feministisk kunsthistorieforskning i 1970-årenes USA og Vest-Europa, særlig Storbritannia, samt dens betydning i dag. Feministiske pionerarbeid som behandles i oppgaven er fra 1970- til 1990-årene. Hovedfokus i oppgaven ligger på feministisk forskningslitteratur om Munch fra 1970 til 1980-årene. "Gender studies" er representert med arbeid om Munchs fremstillinger av kvinnelighet og hans kunstnerpersonlighet av Patricia Berman fra 1990-årene. Ett eksempel gis for arbeid om visualisering av mannlighet.² Begrepet gender står for sosialt skapte forskjeller mellom maskulinitet og femininitet i motsetning til biologiske annerledesheter. I Norge og Sverige oversettes gender med kjønn eller genus. Jeg benytter hovedsaklig genus. Begrepene feministisk forskning og genus- eller kjønnsforskning brukes delvis om hverandre. Ikke alle genusforskere er feminister (se kapittel 1.2). Jeg prøver å markere forskjeller hvor det er av interesse.

Et av de første felt som feministiske forskere jobbet i, var kanoniseringen av kvinnelige kunstnere og retrospektive undersøkelser av kvinnefremstillinger i kunsten. De analyserte hvorfor kvinnelige kunstnere har blitt tilsidesatt og de leksikaliserte kunstnerinnene. Feministiske kunsthistorikere satte likeledes søkelyset på den kvinnelige betrakterens rolle, funksjonen av stereotype kvinnefremstillinger og på kvinnesynet. De analyserte myten om det mannlige kunstnergeniet. Fremgangsmåten var i stor grad kontekstanalytisk, men også dekonstruktivt. Både feministiske og genusrelaterte forskningsmiljøer undersøkte blant annet fremstillinger av maskulinitet og mannsrollen.

¹ Sitat: Pollock 1992, s. 23.

² Berman kombinerer kontekstanalyse med genusrelaterte perspektiver i kunsthistorie. Hun fremstår ikke som feminist. I 2006 presenteres hun på nettsiden som Professor of Art ved Wellesley College, hvor hun underviser i moderne og samtidige kunst og billedkultur, i fotografiets historie og i Arts of Persuasion. Hennes vitenskapelige arbeid fokuserer på Edvard Munch, moderne skandinaviske og annen europeiske kunst, se <http://www.wellesley.edu/PublicAffairs/Profile/af/pberman.html>, s. 1, 20.01.2006. Sammenlikne med Pollock som markerer seg som feminist, se <http://www.cddc.vt.edu/feminism/Pollock.html>, 10.01.2006, s. 1; dette gjør også Nochlin, se Nochlin 2002, s. i, <http://wupa.wustl.edu/asmbly/bio/Nochlin>, 20.01.2006, s. 1. Broude, Nochlin og Pollock har publisert monografier og antologier om feministisk kunsthistorieforskning, se litteraturliste. Fra 1993 til 2006 har Berman publisert tre essay/artikler om Munchs fremstillinger av menn, se appendiks II. Hun har så vidt kjent ikke publisert i nordamerikanske feministiske fagperiodika.

Jeg ønsker selv å bevare et neutralt beskrivende, resonnerende og reflekterende ståsted. Kun den dekonstruktive teknikken og noen av feministenes begreper har jeg bevisst valgt å bruke. Leseren skal kunne bevisstgjøre hvå feministiske teorier innebærer og lettere få tilgang til materiale om Munch hvor forfatterne benytter seg av et genusrelatert perspektiv.

Oppgaven tar utgangspunkt i tre kjente forskeres publikasjoner som gjenspeiler diskursen i feministisk kunsthistorieforskning generelt. Pionerarbeid ble skrevet av Linda Nochlin, Norma Broude, og Griselda Pollock. De respektive titlene er *Why Are There No Great Women Artists?*, 1971, av Nochlin, *Degas's "Misogyny"*, 1977, av Broude, *Artists Mythologies and Media Genius, Madness and Art History*, 1980 og *Degas/Images/Women; Women/Degas/Images: What Differences Does Feminism Make to Art History*, 1992, av Pollock. Hvordan disse og andre pionerarbeid fant sitt inntok i Munch-forskningen skal undersøkes kritisk (se appendiks V). En del av forarbeidet til denne undersøkelsen var å spore opp vitenskapelige publikasjoner om Munch, hvor forfatterne benytter seg av et feministisk eller genusrelatert perspektiv. Ved hjelp av tematiske, metodologiske og formale kriterier, ble det registrert 29 publikasjoner, derav elleve masterarbeid. Ved noen publikasjoner er det vanskelig å vurdere om de er feministiske. Ingen av forfattere gir personlig uttrykk for at oppgaven skrives fra et feministisk ståsted. Brukbare holdepunkter var tittelvalg og tema, litteraturbruken, publikasjonssted, fokus, teorier, metoder og forfatternes nettsider. Feiltakelser kan ikke fullstendig utelukkes.

Åtte essay og artikler er fra 1970- og 1980-årene. Blant dem *For Whom the Bell Tolls: Private Versus Universal Grief in the Work of Edvard Munch and Käthe Kollwitz*, 1977, av Alessandra Comini og *The Cultural roots of Edvard Munch's images of Women*, 1989, av Kristie Jayne. Fra 1990-årene til i dag ble ti bidrag i form av artikler i periodika (fem), essay i antologier (tre) eller i utstillingskataloger (to) registrert, derav fem av Patricia Berman. Tre av hennes arbeid vil behandles i oppgaven. Vekten ligger på artikkelen (*Re-*) *reading Munch. Trends in Current Literature*, 1994 og katalogessayet *Edvard Munch: Women, 'Woman', and the Genesis of an Artist's Myth*, 1997. Arbeid som befatter seg med Munchs visualiseringer av maskulinitet kunne på grunn av oppgavens begrensninger i omfang kun ved ett eksempel analyseres. To artikler ble valgt bort på grunn av tidsmessig begrensning. Av de elleve registrerte kunsthistoriske masteroppgaver som behandler temaet "Munch og Kvinnen" med relevans innenfor et feministisk tolkningsperspektiv vil fire inngår i betraktningen. Dette er blant annet *Surmounting a cliché: woman in the art of Edvard Munch*, 1984, av Paula Karoline Krist Gundersen og *Edvard Munch's Fatal Women: a Critical Approach*, 1985, av Barbara Bimer. Fem masteroppgaver var ikke tilgjengelig i undersøkelsesperioden. To masteroppgaver som omhandler kvinnetematikken i sammenlikninger av Munchs kunstnerskap med mannlige forfattere eller billedkunstner, har ikke

blitt trukket inn. De fleste registrerte masteroppgavene er blitt skrevet ved nordamerikanske universiteter fra 1970-årene til 1980-årene (se appendiks III).

Til sammen ble 17 arbeid utvalgt (se appendiks II). Disse leses kritisk og belyses i sammenheng med pionerarbeid av Broude, Nochlin og Pollock, med generelle trender i feministisk kunsthistorieforskning og med utstillinger av Munchs verk i USA. Det tas hensyn til at retningen innen feministisk kunsthistorieforskning har forandret seg i de tre tiår prosessen har pågått (se kapittel 1.2). Det er ønsket å markere forskjellige områder i resepsjonshistorien om Munchs verk og hans kunstnerskap, som ble undersøkt under et feministisk perspektiv. Tidsrelaterte, formale og metodologiske forskjeller mellom de 17 utvalgte bidrag skal bevisstgjøres. Oppgaven vil evaluere publikasjonenes betydning i kunsthistorieforskning.

På grunn av begrensninger var det ikke mulig å inkludere komparativt materiale om "Munch og Kvinnen" publisert av forskningsmiljøer i Norge (Munch-museet; UiO), Tyskland, Polen, Sverige, USA og Østerrike hvor forfatterne jobber metodisk tradisjonelt eller med andre enn genusrelaterte grep. Unntak er Munch-utstillinger i USA (se nedenfor) og korte enkeltvise henvisninger til publikasjoner om Munchs tidlige resepsjon eller til problemstillinger i tradisjonelt forskning om "Munch og Kvinnen". Medisinske og psykologiske publikasjoner om Munchs verk vil ikke tas i betraktningen med unntak for arketypekritisisme (se kapittel 1.2). Biografisk forskning på området er kun i liten grad behandlet. Skriftlige personlige dokumenter fra Munchs hånd er ikke blitt brukt. Munchs oeuvre belyses kun i sammenheng med publikasjonene.

Oppgaven omhandler Munchs nyere resepsjonshistorie, nærmere bestemt feministiske og genusrelaterte bidrag og i større omfang diskursen om hans fremstillinger av kvinnelighet og hans kvinnesyn. Derfor vil kapittel 1: "Forskningshistorie" ta hensyn til tre punkter: "Oversikt over resepsjonshistorisk forskning om Munch", "Relevante feministiske og genusrelaterte forskningsfelt i kunsthistorie", og "Aktuelle vitenskapelige syn på misogyni og på visualiseringer av ondskapfulle kvinner". Feministisk estetisk teori vil ikke behandles.

Problemstillinger, materiale og resultater av de registrerte bidrag diskuteres deretter under fire forskjellige feministiske og kjønnsrelaterte tilnærminger. I kapittel 2: "Sammenlikning av Munchs og samtidige, kvinnelige kunstneres verk" omtales artikler av Comini (1977, 1982), Wichstrøm (1982, 1991/92) og Withers (1983) i komparasjon med pionerarbeid av Nochlin (1971) og Pollock (1981). I kapittel 3: "Feministiske perspektiver på Munchs fremstillinger av kvinnelighet": "Images of Women" og "Arketypekritisisme", leses artikler av Comini (1972), Kingsbury (1972), Jayne (1989), Slatkin (1980) og masteroppgaver av Bimer (1985), Krist-Gundersen (1984) og Vander Schaaf (1980) i lyset av ett bidrag av Nochlin (1972) og to bidrag av Pollock (1981, 1992). I kapittel 4: "Genusrelatert perspektiv på Munchs fremstillinger av

mannlighet – ett eksempel” reflekteres over Bermans artikkel *Body and Body Politic in Edvard Munchs Bathing Men. The Body Imaged*, 1993. I kapittel 5: ”Sammenslåing av genialitet og galskap i Munch-resepsjonen – en myte” vil en kunne suksedere hvordan tematikken til Pollocks pionerarbeid fra 1980 av Berman blir overført til Munch-resepsjonen i 1994.

Det faktum at flertallet av feministiske bidrag om Munchs kunst er skrevet av forskere fra USA førte til et ønske om å få oversikt over utstillinger av Munchs verk i USA. Resultatene er gjengitt i kapittel 6: ”Feministiske og genusrelaterte katalogessay i speilet av Munch-utstillinger i USA”. Denne kartleggingen ble gjort med hensyn til å spore opp når temaet ”Munch og Kvinnen” blir problematisert i form av utstillingstitler og billedutvalg. Relevante katalogessay vil omtales. Det vil bli registrert hvordan Munchs kvinneframstillinger ble tolket. Et spørsmål i tillegg, var hvorvidt forfattere av genusrelaterte katalogessayer er delaktige i utstillingsvirksomheten i USA. Eksempler på utstillinger i USA som var viet kvinnetematikken hos Munch, er *Edvard Munch. Paradox of woman* i New York i 1981 og *Munch and women. Image and myth* i San Diego i 1997 (se Appendiks VI). Hovedtyngden i sjette kapittel ligger på Bermans katalogessay til San Diego utstillingen, Brouds essay fra 1977 og Pollocks arbeid fra 1992. Også van Nimmens katalogessay og Zogaris’ masteroppgave (1976) får en liten omtale. Oppgaven avsluttes med en konklusjon og et sammendrag på engelsk.

Materiale og metoder

I utgangspunktet fungerer de nevnte pionerarbeid av Broude (1977), Nochlin (1971, 1972) og Pollock (1980, 1981, 1992) og de 17 utvalgte bidrag som behandler Munchs verk fra et feministisk eller genusrelatert ståsted som primærdokumenter. Pionerarbeid med relasjon til genusrelatert Munch-forskning er alfabetisk ordnet i appendiks I. I appendiks II finnes de omtalte 17 bidrag av Berman (1993, 1994, 1997), Bimer (1985), Comini (1972, 1977, 1982), Jayne (1989), Kingsbury (1972), Krist-Gundersen (1984), van Nimmen (1997), Slatkin (1980), Wichstrøm (1982, 1991/92), Vander Schaaf (1980), Withers (1983) og Zogaris (1976) i kronologisk rekkefølge. Publikasjoner og masteroppgaver ble etterlyst ved hjelp av søkeord og titler i Munch-museets database Mikromac under slagord ”Munch og kvinnen”, i *Bibliographic Appendix: Women Writing about Munch* i van Nimmens katalog 1997, i databasene ARTbibliographies Modern, KUNSTBIB, NORART, dissertationabstract, BIBSYS, DUO, Kunstchronik.de, JSTOR, digitale fortegnelser over master- og hovedfagsoppgaver ved UiO, UiB, NTNU og UiT. Alle registrerte, relevante bidrag er kronologisk samlet i appendiks III. Tidsrommet for undersøkelsen er generelt 1970-2004. Enkeltvis ble også arbeid fra 2005 og 2006 tatt med i betraktning, men undersøkelsen er ikke like utførlig for de to siste årene fordi ikke alle databaser har blitt oppdatert. Dessverre er mange av

masteroppgavene upublisert materiale. Noen har likevel fått innpass i Munch-museets bibliotek som kopi av en maskinskrevet oppgave.

Grunnlaget for undersøkelsen av utstillinger i USA er Gerd Wolls appendikser IX og X i *Edvard Munch. The Complete Graphic Works* fra 2001 (Wolls undertittel: *Important exhibitions, 1895-1944* og *Important exhibition catalogues, 1946-2000*) og en egen gjennomgang av Munch-museets database *Mikromac* under søkeordet "USA (utstilling)", (se appendiks IV, V). Tidsrammen i Mikromac-basen var 1912-2002.

Faglitteratur (monografier, samleverk, periodika og avhandlinger) som inngår i den stilte problematikken, brukes komparativt og analytisk. En alfabetisk litteraturliste finnes på slutten av oppgaven. Som sekundærdokumenter tjener bibliografier og subsidier.

Munchs verk omtales i forhold til bruken i de respektive publikasjoner. Det skilles mellom malerier, grafiske arbeid i form av trykk og tegninger. Ved trykte blad refereres til *Edvard Munch. The Complete Graphic Works*. Wolls nummerering brukes i parentes etter verkets tittel med forkortelsen "W 1" osv. Det vil alltid nevnes de norske titlene i Wolls katalog istedenfor de engelske som er nevnt i essayene. Blir tegninger omtalt så henvises det til Munch-museets egen nummerering på arkivet som bruker "MM T 1" osv. som forkortelse for tegninger som tilhører museet. Katalogiseringen av Munchs malerier under Wolls ledelse er ikke avsluttet. For å bestemme de respektive norske titler brukes Arne Eggums monografie *Edvard Munch. Gemälde, Zeichnungen und Studien*, 1995 og boken *Munch og Warnemünde 1907-1908*, som er redigert av Sissel Bjørnstad. Handler det om malerier som er i Munch-museets samling, overtas museets koding, f. eks. "MM M 1" osv. Hvis maleriet ikke eies av Munch-museet, så henvises det til den respektive eieren (se liste over forkortelser).

Både den hermeneutiske og den analytiske metoden anvendes. Primærdokumentene tolkes. Handlingsledsagende intensjoner av forfatterne danner basisen. Den analytiske metode kommer inn i form av feminismen som del av den sosialhistoriske utviklingsprosessen i samfunnet (se kapittel 1.2). Noen primærdokumenter leses dekonstruktivt. Dekonstruksjon er ingen metode, men en teknikk som ble utviklet av filosofen Jacques Derrida (*1930).³ Hans bidrag *Structure, Sign, and Play* ved et symposium på John Hopkins University i 1966 satte i gang en dekonstruktiv bevegelse i USA. Derridas utgangspunkt var en kritikk av metafysikken i den vestlige filosofien siden Platon. Dekonstruksjon opponerer mot konsepter av enhet, sentrum og tilstedeværelse (presence). Derrida mener filosofiens tenkning og erfaring er bygget på logosentriske hierarkier, hvor et ultimativt ord, en tro eller en realitet danner basisen. Dekonstruksjon opphever det etablerte hierarkiet og etablerer

³ Norris 1991, s. 71. Publikasjonen av Derrida heter *De la grammatologie*, 1967, se Historisches Wörterbuch der Philosophie 1992, s. 1002.

en ny hierarki som igjen destabiliseres osv. Derridas kritikere stilte derfor spørsmål om hensikten med teknikken, når en ikke finner determinert mening eller tro.⁴ Derrida ønsket å vise i relasjon til blant annet Martin Heideggers (1889-1976) teorier, hvordan mening i tekster genereres. Med begrepet *différance* benevner Derrida prosessen mellom tilstedeværelse og fravær av for eksempel ideer i en tekst. Han hevder, at tekstens mening kommer tydeligst til syne i relasjonen mellom det kjente og det ukjente.⁵ Dekonstruksjon er en av de viktigste elementer i poststrukturalismen.⁶

Liste over forkortelser

At	Ateneum, Antellska samlingarna, Helsinki
F	Nummerering av van Goghs verk i J.B. de La Faille et al. <i>The Works of Vincent van Gogh – His Paintings and Drawings</i> , 1970
NG	Tidligere Nasjonalgalleriet i Oslo, nå Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design i Oslo
MM G	Munch-museets nummerering av Munchs grafiske trykk
MM M	Munch-museets nummerering av Munchs malerier
MM T	Munch-museets nummerering av Munchs tegninger
MoFA, Boston	Museum of Fine Art, Boston
RMS	Rasmus Meyer samling, Bergen
W	Nummerering av Munchs grafiske trykk i Gerd Wolls <i>Edvard Munch. The Complete Graphic Work</i> , 2001

⁴ Selden 1996, s. 381. Se også Norris 1991, s. 68-70. Bennett 2001, s. 1.

⁵ Birch 1993, s. 7-8.

⁶ Goring et al. 2002, s. 171.

1. Forskningshistorie

1.1 Oversikt over resepsjonshistorisk forskning om Munch

Resepsjons- eller virkningsestetikk har blitt et nytt konsept i filologisk forskning siden slutten av 1960-tallet. Filologene oppfordret forskere til å betrakte litteraturens og kunstens historie som en estetisk kommunikasjonsprosess, hvor forfatter, verk og resipient er like delaktige. Kjente litteraturteoretikere ved den såkalte Konstanzerskolen er Robert Jauss og Wolfgang Iser (*1926).⁷ En av resepsjonsestetikkens premisser er, at betrakterens funksjon er lagt inn i kunstverket.⁸ Allerede på 1800-tallets første kvartal hadde filosofen G. W. F. Hegel (1770-1831) gjort oppmerksom på relasjonen mellom verk og betrakter ved sine forelesninger om estetikk (posthumt publisert i 1835 som *Aesthetik*). I begynnelsen av 1900-tallet eksemplifiserte kunsthistorikeren Alois Riegl (1858-1905) relasjonen i essayet *Holländisches Gruppenporträt* (1902). Kunsthistoriske resepsjonsestetiske betraktninger ble også tatt opp igjen på slutten av 1960-tallet. De går ut fra at verket er adressert til en ideal betrakter. Resepsjonsestetiske undersøkelser avdekker kunstverkets tegn og meninger som etablerer kontakt med betrakteren. Disse leses i henhold til deres sosiohistoriske utsagn og til deres aktuelle estetiske ytelser⁹. Her er det viktig å gjøre oppmerksom på forskjeller mellom resepsjonsestetikk og resepsjonpsykologi. Begge forskningsretninger undersøker hver på sitt vis betrakterens aktivitet i forhold til kunstverk. Sistnevnte undersøker den psykologiske prosessen mellom betrakter og billedkunstverk som kalles for persepsjon. Denne forskningsretning konsentrerer seg mer selektivt om betrakteren, hans persepsjonsorgan og kunstverkets form. Resepsjonsestetikk er mer verksorientert.

Det skilles også mellom resepsjonsestetikk og resepsjonshistorie. Resepsjonshistorie har tre forskningsretninger eller skoler, som har blitt relevant for kunsthistorie. En retning undersøker migrasjon og transformasjon av kunstneriske formler gjennom forskjellige kunstneriske kontekster og historiske perioder. I begynnelsen av 1980-årene ble dette overført til kunsthistorie av blant annet Norman Bryson. En annen gren dannes av forskning på resipientens eller brukerens reaksjoner på kunstverk. Dette er for eksempel kunstkritikk og publikasjoner om kunst generelt. Det handler om analyser av genrelitteratur eller forskningslitteratur. Denne oppgavens hovedtyngde ligger her. Ved kunsthistorisk resepsjonsforskning bør det tas hensyn til begrensningen av litterære uttalelser og til genre. En tredje forskningsretning innen resepsjonshistorie reflekter over

⁷ Historisches Wörterbuch der Philosophie 1992, s. 995. Sammenlikne med Goring et al. 2001, s. 159 og Machor, Goldstein 2001, s. 1-7.

⁸ Kemp 1998, s. 181.

⁹ Ibid, s. 183-184. Se også Kemp, Wolfgang: Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. 2. opptrykk Reimer Berlin 1992. Resepsjonsforskning byr på begrensninger, se Gorp et al. 1981 og Machor, Goldstein 2001, s. 319-324.

kunstmarked, samlinger, museer, gallerier, utstillinger, samt kunsttyveri og ødeleggelser. Denne retningen analyserer hovedsaklig institusjonale former for resepsjon.¹⁰ Retningen er representert i oppgavens kapittel 6.

Tilbake til Munch-resepsjonen. Antall publikasjoner som tar for seg resepsjonshistorien om Edvard Munch er steget kraftig i de siste to tiår. Det ble publisert flere større avhandlinger og noen essay i periodika eller i kataloger. Feministisk kunstkritikk og resepsjon har så langt ikke blitt oppsummert, og undersøkes i kapitlene. De første resepsjonshistoriske avhandlingene behandler Munchs utstillinger og hans kunstkritiske omtaler. Jan Kneher publiserte magisterarbeidet *Edvard Munch, Ausstellungen 1892-1912* i 1987 og Monika Krisch *Strategien der Kunstkritik im deutschen Kaiserreich am Beispiel der Munch-Affaire* i 1991. Begge arbeidene ble utvidet til doktorgradsavhandlinger. I 1993 kom Knehers avhandling ut under tittelen: *Edvard Munch in seinen Ausstellungen zwischen 1892-1912. Eine Dokumentation der Ausstellungen und eine Studie zur Rezeptionsgeschichte von Munchs Kunst*. Krischs avhandling fikk i 1997 tittelen *Die Munch-Affäre – Rehabilitierung der Zeitungskritik. Eine Analyse ästhetischer und kulturpolitischer Beurteilungskriterien in der Kunstberichtserstattung der Berliner Tagespresse zu Munchs Ausstellung 1892*. Kneher kartla 130 utstillinger i til sammen 31 europeiske byer, utstillinger som Munch hadde arrangert mellom 1892-1912. Han konkluder med at Munchs anerkjennelse ikke var homogen, men at kritikere, kunsthistorikere og kunstkjennerne i undersøkelsesperioden var i stand til å se kvaliteten og karakteristika ved Munchs verk.¹¹ Krischs gjennomførte en nylesning av kunstkritiske pressemeldinger som sto i sammenheng med Munchs utstilling i "Architektenhaus" i Berlin 1892. Hun relaterer meldingene til forfatternes biografiske og ideologiske bakgrunn. Kritikerne var uenige i fire punkter. Noen syntes Munchs arbeid var for fragmentariske, andre kalte det fragmentariske for en ny estetikk.¹² De disputerte om avsky. Mange så Munchs utradisjonelle malemåte og negative tematikk som angrep på borgerskapets moral. De fordømte Munchs subjektivismen og fant ingen verdi i hans ideer om katarsis. Kritikerne Theodor Wolff (1868-1943) derimot støttet denne annerledesheten og knyttet den til kunstens autonomi.¹³ De andre to diskusjonspunktene fokuserte på verkenes nasjonale og økonomiske betydning.¹⁴ Krischs analyse anses som et viktig bidrag til en objektivisering av Munchs tidlige resepsjon i Tyskland. Torill Rambjør ved UiO har nettopp avsluttet sin masteroppgave under tittelen *En resepsjonshistorisk*

¹⁰ Kemp 1998, s. 181-182.

¹¹ Kneher 1993, s. 514.

¹² Krisch 1997, s. 78.

¹³ Ibid., s. 128-129. Se også Paul, Fritz: Theodor Wolff und die Berliner Boheme des „Schwarzen Ferkels“ (1892-1894). Sammenlikne med Nochlin 1966, s. 34-38 og Heller 1995, s. 12.

¹⁴ Krisch 1997, s. vi-vii. Se også ibid., s. 163-165 og 192.

analyse av Munchs separatutstilling i Kristiania 1892, også sett i relasjon til resepsjon av "Skandaleutstillingen" i Berlin samme år.

Flere nyere avhandlinger fra universiteter og høyskoler i Polen, Tyskland, USA og Østerrike undersøker resepsjonen av Munchs kunstnerskap i forhold til estetiske allianser eller promosjon i karrieren. I 1995 publiserte Bessie Rainsford Yarborough *Exhibition strategies and wartime politics in the art and career of Edvard Munch, 1914-21*. I 1996 kom *Karriereförderung in der Bohème. Munch, Strindberg, Przybyszewski und Meier-Graefe in Berlin und Paris* av Eva-Maria Karpf ut. Karpf påpeker at kritikere fra ferkel-kretsen hadde forskjellige betydninger for Munch. Stanisław Przybyszewski (1868-1927) støttet Munch med publikasjoner og utstillingsmuligheter fordi han likte estetikken i hans verk, og fordi han hadde et vennskapelig forhold til ham. Julius Meier Graefe (1867-1935), synes Karpf, var ambivalent i forhold til Munchs arbeid. Han støttet Munch hovedsaklig i hans grafiske produksjon. Dette forklares med Meier-Graefes interesse i dekorativ kunst. Johann August Strindbergs (1849-1912) personlige interesse i og innsats for Munch vurderes som liten.¹⁵ I 2003 belyser Maria Rath og Kristin Lopau Munchs Berliner Bohemkrets på nytt i sine respektive masterarbeid *Ein Norweger in Berlin. Edvard Munch und die "Bohème zum schwarzen Ferkel"* og *Strindberg und Przybyszewskis Einfluß auf das Bildmotiv Frau im Werk von Edvard Munch*. Andre masteroppgaver fra samme tidsperioden begrenser seg til alliansen mellom Munch og Stanisław Przybyszewski. I 2002 publiserte Hanna Muzolf i Krakow (Polen) et kunstfilosofisk arbeid som sammenlikner det estetiske programmet til Stanisław Przybyszewski med verk av Munch og Gustav Vigeland, *Sztuka nagiej duszy program estetycznofilozoficzny Stanisława Przybyszewskiego a dzieła Gustawa Vigelanda i Edwarda Muncha* (Die Kunst der entblösten Seele, das ästhetische Programm von Stanisław Przybyszewski und das Werk von Gustav Vigeland und Edvard Munch). Tre år senere publiserte Anja Hertel *Przybyszewskis Munch. Eine Analyse der Publikation des 'Werk des Edvard' im gesellschaftlichen und sozialen und kulturellen Kontext nach 1890*.

Blant resepsjonshistoriske og resepsjonsestetiske artikler og katalogessay finnes fire hovedtemaer. Dette er resepsjon gjennom utstillinger, samlere eller samlinger, kunstkritikk og resepsjonens estetiske effekter for andre kunstnere. Den første artikkelen som retrospektivt kan oppfattes som resepsjonshistorisk relevant, er Eli Ingebretsens artikkel *Munch-auksjon og utstillingen 1938-39* fra 1939. Mer enn 30 år senere, i 1971, publiserte Bente Torjusen *Edvard Munch utstilling i Praha 1905*. Fra 1990-tallet til i dag ble deretter Munch-utstillinger gjentatte

¹⁵ Karpf 1996, s. 69-70.

ganger valgt som tema til artikler eller katalogessay. For eksempel i tre katalogessay til utstillingen *Munch und Deutschland* i 1994: 'Ein enormes Ärgernis' oder, *Die Anarchie der Malerei*. Edvard Munch und die deutsche Kunstkritik 1892-1902 av Indiana Kampf, *Drei Munch-Ausstellungen in Deutschland* av Iris Müller-Westermann og *Munch-Ausstellungen in Deutschland von 1891 bis 1902* av Jutta Nestegaard. I 1996 redegjør Michael Parke-Tayler i 'The Scarlet Trail of Serpent': *The reseption of Edvard Munch in America* for utstillinger av Munchs kunst i USA. Den viktigste utstillingen den gangen, ble holdt i National Gallery of Art i Washington i 1978/79 under tittelen *Edvard Munch: Symbols and Images*.¹⁶ I 1998 publiserte Petra Petersen *Et innblikk i Munchs utstillingsvirksomhet og hans anseelse i Ekelyperioden*.

Samlere, som ledd i resepsjonen ble tematisert fra 1980-tallet. Eksempler er Bente Skedsmos katalogessay *Patronage and Patrimony* til utstillingen *Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting 1880-1910* i 1982 og hennes artikkel *Hos kunstnere, polarforskere og mesener* fra samme året, Gerd Wolls artikkel *Edvard Munchs gafikk i tre nordiske samlinger* fra 1988 og hennes katalogbidrag *Munchs Graphik in Deutschland. Vom Zustandsdruck zur Massenaufgabe* fra 1994. Et annet eksempel er Indiana Kampfs *Gustav Schiefler (1857-1935) - Der programmatische Dilettant* fra 1992.

I 1995 ble artikkelen *Å se Edvard Munch* av Reinhold Heller publisert. Den har resepsjonshistorisk og resepsjonsetetisk relevans. Heller kritiserer Clement Greenbergs modernismedoktrine, og motstrider dens brukbarhet i forhold til Munchs kunst. Greenberg nedvurderte Munchs malemåte og motivverden i 1967 som for litterær og som annenrangs sammenliknet med Matisse.¹⁷ Liknende påstander ytret også Nochlin i 1966 (se kapittel 5). Heller setter Munchs personlige målsetning mot den herskende oppfatningen av hans motivverden. Tradisjonelle kritikere oppfattet hans kunst som selvsentrert. Munch, derimot, krevde resepsjon. Publikumet skulle omvende sine meninger om livets innhold.¹⁸

Hvilken rolle Munchs verk spilte i andres arbeid blir undersøkt av Dariusz Konstantyn i *Light from the North. The reception of Scandinavian art in the Circle of Russian Modernists*, 1996. Han beskriver skandinaviske kunstners betydning for den østeuropeiske moderne kunsten. Et aktuelt eksempel er også Bessie Yarboroughs essay *The strange case of postmodernism's approbation of Edvard Munch*, 2006.

¹⁶ Parke-Tayler 1996, s. 48.

¹⁷ Heller 1995, s. 5-6. Sammenlikne med Nochlin 1966, s. 38.

¹⁸ Heller 1995, s. 12-13.

1.2 Relevante feministiske og genusrelaterte forskningsfelt i kunsthistorie

Begynnelsen av kunsthistoriske "gender studies" med vekt på et feministisk ståsted føres 35 år tilbake i tid til 1970-årene. I USA, og noe senere også i Europa, fortrinnsvis i Storbritannia, konstitueres på denne tiden kunsthistoriske forskningsmiljøer som baserer seg på en allerede etablert feministisk sosialpolitisk tradisjon i sin tilnærming til kunst og kunsthistorie.

Et kjønnsdifferensiert tolkningsperspektiv utvikles parallelt i flere forskningsdisipliner, blant annet i litteraturvitenskap, psykologi, etnologi, kulturvitenskap, kunsthistorie og arkeologi. Sarah Mills' *Gendering the reader*, 1994 og *Discourse*, 1997, Bell Hooks' *Feminist theory*, 2000 og Deborah Madsens *Feminist Theory and Literary Practice*, 2000, gir en god innsikt i problemstillinger. Den kjønnsdifferensierte forskningens betydning vurderes forskjellig. For eksempel ved Deutsche Kunsthistorikertag i Hamburg i 2001 oppfattes gender studies som et marginalisert forskningsfelt, dets dimensjoner undervurderes ofte til tross for en tretti år lang historie.¹⁹ Noen synes feministisk kritikk er det mest betydningsfulle postmodernistiske perspektiv.²⁰

Ved å ta et blick på publikasjoner innen gender studies kan det registreres at kvantiteten til feministisk forskningslitteratur er stigende og at flere forskningsmiljøer finnes. Tidsrifter som *Women's Art Journal*, *Feminist Studies* og *Kvinnovetenskaplig tidskrift* har fått sin faste plass innen forskningsperiodika. Feministisk, kunsthistorisk faglitteratur er i stor grad essaysamlinger av en til to forfattere²¹ eller antologier.²² Dette viser stor samarbeidsvilje og ikke minst høy publikasjonsaktivitet blant forfatterne, siden de enkelte bidrag allerede er blitt publisert som artikkel eller foredrag tidligere.²³ Viktige essay og artikler er samlet i forskjellige antologier, og dermed enda flere ganger publisert, noen er oversettelser.²⁴ Dette gjør en systematisk opparbeiding av innhold og fremskritt innen feministisk kunsthistorieforskning vanskelig.

Antologien med størst mangfold og systematisering er *Feminism Art Theory. An Anthology 1968-2000* fra 2001, redigert av Hilary Robinson. Andre oversiktsverk er *Feminist art criticism: an anthology*, 1991, redigert av Arlene Raven, Cassandra L. Langer og Joanna Frueh, *New feminist art criticism. Critical strategies*, 1996, utgitt av Katy Deepwell. Et annet eksempel er Amelia Jones og Andrew Stephenson's *Performing the Body/Performing the Text*, 1999. Feministisk estetikk presenteres i *Aesthetics in Feminist Perspective*, redigert av Hilde Hein og Carolyn Korsmeyer.

¹⁹ <http://colosseum.Biblhertz.it/event/Hamburg7.htm>, 13.02.2006, s. 1.

²⁰ <http://haberarts.com/mythemes.htm>, s. 5, 22.01.06.

²¹ F. eks.: Parker, Pollock 1981. Sammenlikne med Ecker 1985, Pollock 1988/94, Pollock 1999 og Pollock 2001.

²² F. eks.: Raven et al. 1988; Kendall, Pollock 1992.

²³ F. eks.: Ecker 1985, s. 8-9, Nochlin 1989, s. xiii-xiv, Pollock 1999, s. 41-63, 325.

²⁴ F. eks.: Pollock 1988, s. 50-90, Broude, Garrard 1992, s. 245-267 og Lindberg 1995, s. 165-210. Nochlin 1989, s. xiii, 145-178 og Lindberg 1995, s. 23-52. Nochlin 1989, s. 57-85 og Broude, Garrard 1982, s. 221-246. Nead 1992, s. 5-12 og Robinson 2001, s. 564-567.

Lorraine Gammon og Margaret Marshment kan vise til en essaysamling om kvinnelige betraktere med tittelen *The Female Gaze*, 1989. Tre publikasjoner nevnes som eksempler på tematisk sentrerte arbeid. Dette er *The Female Nude* av Lynda Nead fra 1992, *Impressionism* av Norma Broude fra 1997 og *Differencing the Canon* av Griselda Pollock fra 1999. Også disse er essaysamlinger av de respektive forfattere. En mer selektiv antologi er *Dealing with Degas* 1992, gitt ut av Kendall og Pollock. To mannlige kunstnere, Vincent van Gogh (1853-1890)²⁵ og Edgar Degas (1834-1917),²⁶ er spesielt i fokus for feministisk kunstkritikk eller nylesning, fulgt av Pierre-Auguste Renoir (1841-1919),²⁷ Paul Gauguin (1848-1903),²⁸ Henri de Toulouse-Lautrec (1834-1901),²⁹ Henri Matisse (1869-1954),³⁰ Gustave Courbet (1819-1877)³¹ og Dante Gabriel Rossetti (1828-1882).³²

Eksempler på feministiske publikasjoner og genusforskning i skandinaviske land er antologiene *Konst, Kön och Blick. Feministiske bildanalyser från renässans till postmodernism* 1995 og *Den maskulina mystiken. Konst, kön og modernitet* 2002. Begges utgiver er Anna Lena Lindberg. Antologien fra 2002 inneholder blant annet Patricia Bermans essay fra 1993 på svensk. I Norge er Anne Wichstrøm aktiv innen feministisk kunsthistorieforskning blant annet med publikasjoner om kunstnerinnene Asta Nørregaard (1853-1933) og Oda Krohg (1860-1935), (se kapittel 2).

Pionerarbeid i området seksualitet og gender ble blant annet skrevet av Linda Nochlin.³³ Hovedintensjonen til forskningsmiljøet rundt Nochlin var å kartlegge kvinnelige kunstners verk og å etablere en biografisk forskning omkring kvinnelige kunstnere. Tidsrammen var forholdsvis lang, det vil si fra renessansen til samtiden.³⁴ At de tok utgangspunkt i renessansen, er langt fra tilfeldig. Tradisjonen med kunstnerbiografier startet med Giorgio Vasaris *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori* 1550.³⁵ I tillegg til biografisk forskning om kvinnelige kunstnere utvikles debatter om mesterskap og geniet, forfatterskap og kanon. Både kunstnermyten og statusen til kvinnefremstillinger analyseres i kjønnskontekst. Kjønnsspesifikke konsepsjoner innen

²⁵ Pollock 1980, Pollock 1999, s. 41-64, Pollock 2001, s. 277-310.

²⁶ Broude, Garrard (red.) 1982, s. 247-270; Broude, Garrard (red.) 1992, s. 269-294; Kendall, Pollock (red.) 1992, s. 11-217; Pollock 1999, s. 201-246.

²⁷ Broude, Garrard (red.) 1992, s. 295-312.

²⁸ Ibid., s. 313-330; ibid., s. 331-346; White 1972, s. 166-181.

²⁹ Pollock 1999, s. 65-96.

³⁰ Board I Broude, Garrard (red.) 1992, s. 359-380.

³¹ Farwell I Hess, Nochlin (red.) 1972, s. 64-79; Nochlin I Robinson 2001, s. 245-249.

³² Pearce 1994, s. 155-172.

³³ Gouma-Peterson, Mathews 1987, s. 326. I dette kjølvannet fulgte biografiske og ekspositoriske undersøkelser av Eleanor Tufts i 1974, Hugo Musterberg i 1975, Karen Peterson og J. J. Wilson i 1976, Elsa Honig Feine i 1978, Josephine Withers i 1979, Wendy Slatkin i 1985, se ibid., s. 326-327. I 1980-årene ble de første kompendiene gitt ut: *American Women Artists* av Charlotte Steifer Rubensteins i 1982 og *Dictionary of Women Artists* av Chris Pettey i 1985.

³⁴ Nochlin og Ann Sutherland Harris kuraterte utstillingen *Women Artists 1550-1950* med katalog, se ibid., s. 326.

³⁵ Prestel 2002, s. 127. En utvidet opptrykk kom i 1568, ibid.

kunstproduksjon og kunstresepsjon markeres. Det foregår diskurs om kropp generell og om blikk- og resepsjonssystemer. Gender utvides med klasse, etnisk gruppe og seksuell orientering.

Forskere ble bevisst på forutinntatte strukturer og de satte spørsmålsteget ved deres allmenne gyldighet. Dette gjaldt fortrinnsvis utforskningen av den kanoniserte kunstens bakenforliggende struktur, men ble i mindre grad brukt selvkritisk, som advarsel mot en konstruksjon av en egen feministisk kanon "of white female painters". De rettet oppmerksomheten mot institusjonelle og ideologiske faktorer. Et forskningseksempel er konsepter om kunstnerisk storslagenhet. De postulerte at storslagenhet var knyttet til en mystifisert geniforståelse.³⁶

I begynnelsen av 1980-årene ble dette på forskjellige måter utdypet. Den amerikanske forskeren Norma Broude, for eksempel utmerket seg i kartleggingen av hvordan kunst ble vurdert, og hun satte i gang nyvurdering.³⁷ Nettopp dette anvendes senere blant annet i Munchforskningen (se kapittel 6). De britiske forskerne Rozsika Parker og Griselda Pollock rettet oppmerksomheten mot objektivisering kontra subjektivisering i kunsthistorieforskning. Måten kunsthistorie ble studert og utøvet på var langt fra nøytral og objektiv, heller en ideologisk praksis. Relasjon mellom kvinner, kunst og ideologi ble belyst. Pollock og Parker gjennomførte en dekonstruktiv lesning av de kvinnelige kunstnernes resepsjon i samfunnet og den mannlige fascinasjonen for kvinnekroppen.³⁸ Feministiske kunstkritikere omtolket i 1980-årene bilder ut fra et kvinnelig synspunkt. De kanoniserte kunstverkene er etter feministisk syn ofte adressert til den mannlige betrakteren. Kvinner blir omgjort til transvestitter når de ser på slike kunstverk.³⁹ Det har blitt postulert at det finnes en kvinnelig sensibilitet, noe som blir sett på som sosialt determinert. Sensibiliteten er blitt grundigere undersøkt i forhold til kvinnelige kunstnere og deres spesifikke verk.

Generelt har tyngdepunktet i feministisk arbeid fjernet seg fra å se kvinnene bare som en undertrykt befolkningsgruppe og et offer for mannlig herredømme. Forskere fokuserte tydeligere på analysemodeller til maktmanifestering og maktstabilisering kontra motstandsstrukturer. Feministiske tankemodeller anvendes i analysen av alle former for undertrykkelse. De relaterte de utvalgte analysemodeller til dagliglivet. Stor innflytelse fikk teorier av Karl Marx (1818-1883) og Michel Foucault (1926-1984). Marxistiske teoretikere ser fortsatt klassen som viktigste faktor i undertrykkelsen av bestemte befolkningsgrupper, mens gender spiller en sekundær rolle for dem.

³⁶ Gouma-Peterson, Mathews 1987, s. 327. Laura Mulveys *Visual Pleasure and Narrative Cinema* er pionerartikkelen på mannlig blikk, se Gamman, Marsment 1989, s. 5.

³⁷ Gouma-Peterson, Mathews 1987, s. 328.

³⁸ Ibid., s. 329. Se Pollocks *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*.

³⁹ Pollock 1995, s. 303. Artikkelen er fra 1988 og ble oversatt til svensk i 1995. Griselda Pollock er en feministisk kunsthistoriker og Professor of Social and Critical Histories of Art in the Department of Fine Art at the University of Leeds, England. Hun er director of the Center for Cultural Studies, the Center for Jewish Studies, and Graduate Studies and Research in Feminist Theory, History and Art at the University of Leeds, se <http://www.cddc.vt.edu/feminism/Pollock.html>.

Foucault derimot understreker at gender og etnisk tilhørighet er like viktig i maktstrukturens analyse. I overensstemmelse med Foucault synes feministene at "everything is political". Kampen kvinnene førte imot seksuell diskriminering, utnyttelse og undertrykkelse, har flyttet utdragelsesstedet sitt fra hjemmet til alle sfærer, både de offentlige og de private rom.⁴⁰ Myten om at kvinner ville håndtere makten annerledes enn menn, måtte settes til side.⁴¹ Det er også lenge siden radikale feminister så med fiendskap på alt maskulint (menn som misogynister, undertrykkere, fiender). Flere nye tankemodeller har etablert seg og feministiske forskere synes de kan bidra til et nytt ideologisk møtested for kvinner og menn, gender i bredere forstand.

Noen feminister benytter seg av psykologiske og psykoanalytiske teorier. Psykoanalytiske teorier diskuteres kontroversielt, fordi de har blitt utviklet fra maskuline premisser. De anses for å være phallosentriske. Derfor ble den tradisjonelle metoden revisjonert eller den anvendes uavhengig av etablerte føringer. Dette innebærer bruken av dekonstruksjon.⁴² På 1970-tallet og 1980-tallet utviklet seg en ny interesse for arketypekritisisme på grunnlag av teorier av den sveitsiske psykologen Gustav Jung (1875-1961) og den skotske sosialantropologen George James Frazer (1854-1941), (se kapittel 3.2).⁴³ Siden 1980-tallet er det en stigende tendens i bruken av psykoanalytiske teorier sammen med feministisk forskning.⁴⁴

Fra og med 1990-tallet utviklet maskulinitets- og queerforskning seg som en sidearm innen feminismen. Queerforskning er nå et interdisiplinert studium på lesbianismens og homoseksualitetens historie, deres forhold til hverandre og til heteroseksualitet.⁴⁵ Den inkluderes i eller skilles fra feminisme i forskjellige publikasjoner. Dette gjelder også for forskning omkring maskulinitet og mannlighet. Den har vært stort på internasjonal basis siden begynnelsen av 1990-tallet. Pionerartikler på kunsthistoriefeltet ble skrevet av Carol Duncan i 1974, Mieke Bal og Norman Bryson.⁴⁶

Feministisk og genusrelatert forskning har utviklet en egen terminologi. En kan for eksempel finne en liste med begrep (Glossery) i Sara Mills *Gendering the Reader*, 1994.

⁴⁰ Mills 2004, s. 69-72.

⁴¹ Hooks 2000, s. 87.

⁴² Pollock 1992, s. 30 og 34.

⁴³ Goring et al. 2002, s. 181. Sammenlikne Feman Orenstein, Gloria: The Reemergence of the Archetype of the Great Goddess in Art by Contemporary women. I Raven et al., s. 71-86.

⁴⁴ Goring et al. 2002, s. 179.

⁴⁵ Ibid, s. 197.

⁴⁶ Steorn, 2004, s. 108. Sammenlikne med Boman, Emma: Den nakne mannen. I:

<http://web.telia.com/~u86523901/docs/naken.htm>, 20.01.2006, s. 1-6; Kent, Sarah: The Erotic Male Nude. I antologien Women's Images of Men. London 1985. Se også <http://colosseum.Biblhertz.it/event/Hamburg7.htm>, 13.02.2006, s. 2.; Tjener, David: Maskulinum som problem: Genusforskning om män. Historisk tidskrift 2002:3. Se også Lindberg (red.) 2002, s. 13. Se også Män og manlighet, se Kvinnovetenskaplig tidskrift 25, 1-2 (2004) 3-160.

Tilbake til kunsthistorien. Det synes å være viktig å understreke følgende argumenter: Det spesielle med den feministiske tolkningen er at den innebærer en dekonstruksjon og en kritikk av selve den tradisjonelle disiplinen. Feministiske synsmåter har vist seg brukbare i flere disipliner. De jobber grenseoverstigende i forhold til enkeltfagene.

1. 3 Aktuelle vitenskapelige syn på misogyni og på visualiseringer av ondskapsfulle kvinner

Det var Simone de Beauvoir (1908-1986), i 1949, som for første gang undersøkte tidligere filosofers tenkning omkring kjønn og kjønnsroller i sin monografi *Le Deuxième Sexe*. Hun konstaterer at kvinnen blir av menn definert som kategorien det "Andre". Kvinnen forklares ikke fra hennes eget selv, men i forhold til mannen.⁴⁷ "Mannen ser i henne først og fremst et kjønnsvesen: for ham er hun kjønnnet, følgelig er hun det i alle situasjoner".⁴⁸

Femti år senere publiseres en samling av enkelte filosofers nedfelte misogyne synspunkter i Beverley Clacks *Misogyny in the Western Philosophical Tradition*. Publikasjonen leverer utsnitt av engelske oversettelser av filosofiske og naturvitenskaplige tekster sammen med en fellesinnledning og korte introduksjoner. Generelt konstateres der at kvinnens natur, dens vesen og beskaffenhet diskuteres i få tekster av vestlige filosofer. I noen blir misogyni meget tydelig, i andre suppleres den med positive egenskaper. Felles for tekstene er deres hierarkiske forståelse av relasjonen mellom kvinne og mann. Mannen defineres som norm for menneskeheten og kvinnen kun i relasjon til han. Negative tilnærminger til kvinnens vesen baseres på to påstander: kvinnen mangler fornuft, og kvinnen er ensbetydende med naturen. Dette får negative konsekvenser i et antroposentrisk verdenssyn, hvor naturen misbrukes. Clack samlet tre innflytelser som forsterket en negativ forståelse av kvinne-naturrelasjonen.⁴⁹ Religiøse innflytelser, blant annet Tertullians (ca. 160- ca. 220 e. Kr.) nedtegnelser, identifiserer kvinnen med Eva, mor til alt levende. Hun impliserer både reproduktive prosesser og naturens prosesser. Kvinner i etterfølgende generasjoner er hennes søstre. Tertullian fester deretter Evas sensualitet og handling til syndefallet. Eva og hennes "søstre" gjøres ansvarlig for menneskehetens avskyelige tilstand. Han hevdet at kvinnes opptatthet av sanselighet, påkledning og fysisk skjønnhet avslører den ufrelste delen av menneskeheten i motsetningen til et åndelig liv. På slutten av 1400-tallet topper disse synspunkter seg opp i *Malleus Maleficarum* (heksens hammer) som ble skrevet av dominikanermunkene Heinrich Kramer og

⁴⁷ Svare 1998, s. 256.

⁴⁸ Sitat. de Beauvoir 1949, oversatt av Rønnaug Eliassen og Atle Kittang 1970 I: Svare 1998, s. 256.

⁴⁹ Clack 1999, s. 1-4.

James Sprenger og publisert i 1486. Forfatterne reduserer kvinnen til hennes seksuelle evner og knytter disse til djevelens makt. Boken blir et redskap i hekseforfølgelsen.⁵⁰

Den andre innflytelsen ses i at fornuft og natur skilles i vestlig filosofisk tradisjon. Aristoteles (384-322 f. Kr.) tilskrev kvinnen mangel på resonnerende evne sammenliknet med mannens.⁵¹ I *Politikken* fremlegger han et patriarkalsk konsept, basert på familien, med mannen som kvinnens styrer. Aristoteles forbeholder fornuften til mannen. Kvinnelighet er ensbetydende med natur og kropp. I *Om Dyrenes deler* reflekterer han om reproduksjonsprosessen til dyrene. Han kommer frem til at mannen er den aktive som bestemmer livsformen. Kvinnen er passiv. Hun er prokreasjonens råmateriale og en vanskapt mann. Den formløse kvinnen må formes av mannens rasjonelle evner.⁵² Immanuel Kant (1704-1804) overtar denne kjønnsdifferensieringen i sin oppfatning av moralen. Selv om han synes at kvinnens og mannens roller er like viktige, identifiserer han sin pliktmoral med mannelige egenskaper. Arthur Schopenhauer (1788-1860) forsterket dette synspunktet idet han knyttet kvinnens angivelig reduserte fornuft til forminskende moralske evner.⁵³ Det respektive, nedlatende essayet hans heter *Über die Weiber*, 1851.⁵⁴ Friedrich Nietzsche (1844-1900) følger Schopenhauer i hans negative kvinnesyn og fester sine tanker om den ondskapsfulle kvinnen i *Also sprach Zarathustra*, 1883-85.⁵⁵ Wiener psykologen Otto Weininger (1880-1903) ble med 21 år Doktor der Philosophie med avhandlingen *Eros og Psyche*, en biologisk, psykologisk studie. Avhandlingens publikasjon ble av professorene nektet, fordi de syntes at dens radikalitet burde minskes. Weininger valgte isteden å publisere avhandlingen med tilføyninger under tittelen *Geschlecht und Charakter*, 1903.⁵⁶ Der hevder han blant annet at kun menn kan oppnå transcendens og derved udødelighet. Kvinner er altfor fotfestet i naturen.⁵⁷ Hans bok fikk ikke den oppmerksomheten han hadde ønsket. Bortsett fra at psykiateren Paul Julius Möbius (1853-1907) fra Leipzig angrep han for å ha laget et plagiat av hans *Über den psychologischen Schwachsinn des Weibes*, 1900. 23 år gammel tok Weininger sitt eget liv.⁵⁸

Den tredje innflytelsen er tanken om at biologien er ensbetydende med skjebne. Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) trekker derfra konklusjoner om utformingen til kvinnens utdanning. Han synes kvinnen er betydningsfull i sine roller som mor og mannens passive hjelperske.⁵⁹ Mary

⁵⁰ Clack 1999, s. 83. Mellom tretti tusen og ni millioner kvinner ble ofre for hekseavstraffelsen, se *ibid.*, s. 83.

⁵¹ *Ibid.*, s. 3.

⁵² *Ibid.*, s. 30-31.

⁵³ *Ibid.*, s. 3-4.

⁵⁴ *Ibid.*, s. 181. Essayet publiseres i bindet *Parerga und Paralipomena II*.

⁵⁵ *Ibid.*, s. 192-193.

⁵⁶ http://de.wikipedia.org/wiki/otto_weininger, s. 1-2, 04.11.2006.

⁵⁷ Clack 1999, s. 4.

⁵⁸ http://de.wikipedia.org/wiki/otto_weininger, s. 1-2, 04.11.2006.

⁵⁹ *Ibid.*, s. 4.

Wollstonecraft (1759-1797) kritiserte Rousseaus syn på det sterkeste i *Vindication of the Rights of Woman*, 1792.⁶⁰

I sine analyser av misogyni i et mangfold av kulturer og i forskjellige epoker har David D. Gilmore i *Misogyny. The Male Malady*, 2001, konkludert med at frykt for kvinner eller kvinnefiendtlighet er pandemiske fenomen. De aller fleste menn er utsatt for misogyn lidelse, kun dens intensitet er forskjellig. Menns følelser overfor kvinner er motsetningsfulle, labile og tvetydige, hvis man uttrykker det mildt. Denne ambivalensen finnes, når en og den samme opplevelsen fører til to motstridende følelser på samme tid.⁶¹ Dette medfører stress, som ofte arbeider i individets ubevissthet. Slikt stress kan fremkalle neurotiske symptomer, frykt og tvangstanke. Gilmore synes, at mange forskjellige typer ambivalenser ligger misogyni til grunn. Seksuelle ambivalenser er hyppigst. Han undersøkte politiske, økonomiske og religiøse faktorer, som fremmer kvinnefiendtlighet. Konklusjonen hans var at disse ideologiske og forsyningsrelaterte faktorene betyr lite sammenliknet med psykogenetiske årsaker. Ikke engang sosiale og familiære strukturer kan gi svar på hvorfor misogyni var og er utbredt hos de fleste menn i alle kulturer (se kapittel 3 og 6). Etiologien blir kun antydnet og det ville føre for langt å legge det frem i denne oppgaven. Gilmore avslutter oppmuntrende og håpefullt. En selvkritisk og bevisst omgang med de nedarvete psykogenetiske faktorene til misogyni kan svekke deres intensitet og lette relasjonene mellom kvinner og menn.⁶²

En form for visualisert misogyni er bildet av den ondskapsfulle kvinnen. Også dette bildet lar seg trekke tilbake til antikken. Antikkens kvinnelige hybrider av dyr og menneske representerer arketyperiske drømmebilder av redsel: kontrolltap, kraftsvikt og avmakt overfor urasjonelle krefter. Angsten om å bli kroppslig og mentalt transformert. De fleste mytologier av menneskekulturer med bosted på kysten har sjøhyrer som trekker menn ned til dødelige dybder. Er de ondskapsfulle kvinnene på land så bruker de sin skjønnhet til å lure sine mannlige ofre. Møter med henne fører til døden eller metamorfose.⁶³ Også keltisk mytologi forteller om kvinnen med fortærende lidenskap til menn. Hun skjenker dem elskov og poesi for senere å føre dem i fortvilelse og død. Myten om denne såkalte arvekvinnen ga den engelske dikteren John Keats (1795-1821) inspirasjonen til balladen *La Belle Dame sans Merci*, som ble publisert i 1819. Den dødbringende kjærligheten som skildres i diktet ble visualisert i prerafaelittenes malerier i andre halvdel av 1800-tallet. Særlig Rosettis *Astarte Syracusa*, 1877, regnes som prototypen på *femme fatale*, som blir et dominerende

⁶⁰ Wollstonecraft 1792 I norsk oversettelse 2003, s. 110-134. Se også Clark 1999, s. 181.

⁶¹ Gilmore 2001, 202. Begrepet ble ført inn i psykoterapien av Egon Beuler i 1910, kollegaen til Sigmund Freud.

⁶² Ibid., s. 230.

⁶³ Ibid., s. 57-61, 220.

motiv ved århundreskiftet til 1900.⁶⁴ Reinhold Heller hevder at begrepet *femme fatale* brukes først i det 20. århundret.⁶⁵ Dette vil vel kun ha gyldighet utenfor det franske språkets innflytelse. Under dette navnet opplever den ubønnhørlige kvinnen en renessanse i den kunstneriske og kollektive tankeverden til symbolismen og jugendstil. Billed- og tankeverden ved *Fin de Siècle* kjennetegnes av Medusa, Cirke, Helena og Judith for bare å nevne noen få skikkelser.⁶⁶ Patric Bade forklarer 1800-tallets *femme fatale*-fremstillinger som et mannlig fenomen. Ingen av de samtidige kvinnelige kunstnere visualiserte slike skikkelser.⁶⁷

Ved en oppsummering av motivene i anledning utstillingen *Femmes Fatales* på Museum Groningen og Königliches Museum für schöne Künste i Antwerpen i 2003 skilles fire motivgrupper. Tre grupper er allment kjent. Det er mytisk-historiske kvinner for eksempel Cleopatra (1), bibelske heltinner, i første rekke Salome (2) og mangfoldige fabelvesener som hekser, sfinkser og sirener (3). Den fjerde motivgruppen dannes av øyensynlig udramatiske kvinner. Deres tolkning som *femmes fatales* forklares med erotiske symboler, eksempelvis kirsebær (se kapittel 3). Forfattere og billedkunstnere konkurrerte om motivene. Tekst og bilde settes tidlig sammen, blant annet ved tragedien *Salomé*, 1891, av Oskar Wilde (1854-1900). Dens publikasjon i bokform fikk illustrasjonen *The Peacock Skirt*, 1894, av Aubrey Beardsley (1872-1898).⁶⁸ Munch fikk i 1896 av Alfred Piat fra Société Les Cent Bibliophiles i oppdrag å lage illustrasjoner til Charles Baudelaires (1821-1967) diktsamling *Les fleurs du male*, 1857. Oppdraget ble kansellert etter oppdragiverens død få uker etterpå. Bevarte skisser av Munch er *Le mort joyeux. Påkledt* (MM T 400) og *Le mort joyeux* (MM T 401) og to med tittelen *Une chargone* (MM T 403, 404) laget til de respektive dikt. I 2005 publiseres en praktutgave, *Les fleurs du male*, illustrert med over 100 trykk av symbolistiske malerier. For eksempel diktet *Bénédiction* er illustrert med to motivreproduksjoner av Edvard Munch, *Vampyr* 1895/1902 (W 41) og *Døden og kvinnen* 1894 (W 3).⁶⁹ *Madonna* 1895/1902 (W 39) ble valgt til å understreke diktet *La Chevelure*.⁷⁰

⁶⁴ Apeland 2003, s. 11.

⁶⁵ Heller 1981, s. 11.

⁶⁶ Apeland 2003, s. 17.

⁶⁷ Hansen 2001, s. 24. Se også Bade, Patric: *Femme Fatale. Images of evil and fascinating women*. Ash & Grant London 1979, s. 6. Sammenlikne med illustrasjonen nr. 1-3, *Girl in the East Wind with Ravens Passing the Moon*, 1893, *A Pond*, 1894 og *Spring* 1897 av Frances Macdonald McNair (1873-1921) Helland, Janice: Frances Macdonald. *The Self as Fin-de-Siècle Women*. WAJ spring/summer (1993) 15-22.

⁶⁸ Kröner 2004, s. 389-390. Richard Strauss skrev musikken, se også Kramer Lorence: *Culture and Musical Hermeneutics: The Salome Complex*. Cambridge Opera Journal 2:3 Nov (1990) 269-294. Sammenlikne med Nourizadeh 2001, s. 1-8.

⁶⁹ Baudelaire 2005, s. 26-32.

⁷⁰ Baudelaire 2005, s. 85-91. Flere reproduksjoner finnes, se *ibid.*, s. 167, 169, 241 og 339.

Paradoksalt i forhold til ovenfor nevnte filosofihistoriske og sosialpsykologiske forskninger om kvinnefiendtligheten til femme fatale-visualiseringer, er at *Femmes fatales*-kuratorene i 2003 tolker bildene som kvinnevennlige. De hevder at malerienes estetikk gjennomgående viser en blanding av demonisk trussel og dekorativ kjærlighet. Dette anses som dramatisk opphøyning av kvinnens sensuelle kraft i motsetning til seksuelt nedsettende skildringer av kvinnekropper. Forståelsen er her en annen enn hos Gilmore. Kan disse estetiske betraktninger dementere påstande om misogyni? Eller neglisjeres kvinnefiendtligheten her til fordel for den ondskapsfulle kvinnens kontinuerlige, uimotståelige og fascinerende egenskaper?

2. Sammenlikning av Munchs og samtidige kvinnelige kunstneres verk

På et tidlig stadium innen feministisk kunsthistorie i 1971 lanserte Linda Nochlin sitt essay *Why Are There No Great Women Artists?*. Hun konkluderer med at fraværet av storslagene kvinnelige kunstnere handler mindre om neglisjering av kunstnerinner⁷¹ eller upopulær feminin stil⁷² enn om sosiale betingelser og didaktiske forskjeller for kvinner. Det forklares med fravær av kvinneinkluderende utdanningsinstitusjoner, restriksjoner for kvinner ved aktstudier, manglende patronasje og antatt uforenlighet mellom familiære roller og kvinnelig profesjonalitet. Like viktig, synes Nochlin, er at kvinner har blitt påtvunget amatørroller fordi kun mannlige kunstnere ble dyrket som genier og geniforståelsen var mytifisert.⁷³ Til tross for resultatene av sin årsaksanalyse bidrar Nochlin også med iakttagelse av store kvinnelige kunstnere, for eksempel Marie-Rosalie Bonheur (1822-1899).⁷⁴ Ved siden av feministisk kunsthistorie jobber Nochlin på tradisjonelle forskningsfelt, fransk impresjonisme og realisme.⁷⁵ Griselda Pollock er ikke enig i Nochlins påstand om et definitivt fravær av storslagene kvinneskikkelser i kunsten. I essayet *Critical stereotypes: the essential feminine or how essential is femininity* i antologien *Old Mistresses* presenterer hun og Rozsika Parker fraværet som et neglisjeringsproblem.⁷⁶ Pollocks forskningsfelt er feminisme og kunsthistorie generelt. Hun har publisert en monografi om Mary Cassatt (1844-1926) i 1980.⁷⁷ Hun opparbeidet også kompetanse i diskursen om van Gogh.⁷⁸

Fra og med 1977 finnes sammenlikninger av kvinnelige kunstneres arbeid med verk av Edvard Munch. Det første bidraget er blitt skrevet av Alessandra Comini. Hun hadde allerede i 1972 publisert et kritisk essay, *Vampires, Virgins and Voyeurs in Imperial Vienna* i antologien *Women as Sex Object* av Nochlins og Thomas B. Hess. Med *For Whom the Bell Tolls: Private Versus Universal Grief in the Work of Edvard Munch and Käthe Kollwitz*, 1977, reagerte hun på utstillingen *Edvard Munch* ved Sarah Campbell Blaffer Gallery, University of Houston i 1976. Konfrontert med 125 av Munchs grafiske trykk og malerier spør hun: "Har livet virkelig vært så elendig?". Det hun er ut etter er: Handler Munchs billedverk, "en parade av somnambulistiske individer" (mennesker som går i søvne), om et personlig uttrykk eller er det representativt for datiden? Svaret hennes er: Munchs pessimistiske seksuelle determinisme er heller av privat natur. Istedenfor konvensjonelle sammenlikninger med kontemporære litterater som Baudelaire og

⁷¹ Nochlin 1994, s. 147-148.

⁷² Ibid., s. 149.

⁷³ Ibid., s. 152-166.

⁷⁴ Ibid., s. 170-175. Se også Gardner 2001, s. 897-898.

⁷⁵ <http://wupa.wustl.edu/assembly/bio/Nochlin>, 20.01.2006, s. 1.

⁷⁶ Parker, Pollock 1981, s. 49.

⁷⁷ Ibid., s. 172.

⁷⁸ <http://www.cddc.vt.edu/feminism/Pollock.html>, 20.01.2006, s.1-3)

billedkunstnere som van Gogh, baserer hun sitt svar på en komparasjon med verk av Käthe Kollwitz (1867-1945). Hun fremhever at Munch og Kollwitz hadde biografiske, stilistiske og billedtekniske overensstemmelser. Begge hadde personlig opplevd sykdom og død. De ga lidelse og undergang mye oppmerksomhet i deres verk. Begge arbeidet ekspresjonistisk med trykkgrafikk som medium. Begges kunst ble kategorisert som degenerert hos Nazistene. Likevel har individets avmakt overfor mektige krefter fått et meget forskjellig uttrykk hos de to. Munch tematiserer avmakten innenfor rammen av seksualitet og erotikk. Kollwitz derimot gir maktløsheten et politisk og sosialt uttrykk. Munchs motivvalg karakteriseres som personlig sammenliknet med Kollwitz' universale preg. Eksemplene til Comini falt blant annet på seriene *Alfa og Omega* 1908-1909 (W 336-357) av Munch og *Ein Weberaufstand*, 1893-97 av Kollwitz og enkeltmotivene *Dødsdans*, 1915 (W 509) av Munch og *Ruf des Todes*, 1934/35 og *Nie wieder Krieg*, 1924 av Kollwitz.⁷⁹ I kjølvannet av Linda Nochlins problemstilling rundt storslagne kvinnelige kunstner leverte hun i 1980 sitt bidrag med artikkelen *State of the Field 1980: The Women Artists of German Expressionism*. Comini tematiserer ytterligere sin sammenlikning mellom Munch og Kollwitz i *Gender or Genius? The Women Artists of German Expressionism*, i 1982. Her og i essayet fra 1980, eksemplifiserer Comini hvordan Käthe Kollwitz ble neglisjert når ekspresjonismens opprinnelse diskuteres i faglitteraturen. I sitt tredje essay gjentar hun mye av innholdet til essayet fra 1977.⁸⁰ Videre kritiserer hun at kun Munch presenteres som ekspresjonismens far mens Kollwitz ikke får noen liknende posisjon.⁸¹ Comini støtter derved Pollocks og Parkers argumentasjon om neglisjering av kvinnelige kunstnere. Billedutvalget til Comini begrenser seg i denne artikkelen til litografier: *Skrik* 1895 (W 38), *Vampyr II* 1895/1902 (W 41), *Anatomen Schreiner I*, 1928/29 (W 689) og *Omega og svinet*, 1908-09 (W 351).⁸²

Josephine Withers setter Munchs femme fatale-fremstillinger i kontrast til Modersohn-Beckers (1876-1907) *Selvportrett*, 1904 som akt. I hennes *Musing about the Muse: An Art Essay*, 1983, valgte hun å referere til Munchs og Modersohn-Beckers nakenbilder av kvinner med hensyn til å vise forskjellen mellom dem og selvportretter som akt av kvinnelige 1970-tallskunstnere. Withers synes at Modersohn-Becker var påvirket av en konsensus mellom kvinne og natur, kjent fra hennes mannlige kollegaer Gauguin og Matisse. Den andre tidstypiske konvensjonen på fremstillingen av kvinnens seksualitet var femme fatale, som hun eksemplifiserer med Munch. Ifølge Withers avbilder Munch kvinner med en sykelig energi.⁸³ Withers differensierer ikke mellom

⁷⁹ Comini 1977, s. 142.

⁸⁰ Comini 1977, s. 142. Sammenlikne med Comini 1982, s. 272-276.

⁸¹ Comini 1982, s. 276-277.

⁸² Ibid., s. 272-275, ill. 2, 3, 5, 7.

⁸³ Withers 1983, s. 28.

femme fatale-visualiseringer og kvinnefremstillinger i livskrets, unnfangelse og død (se nedenfor). Når postmoderne kunstnerinnene på 1970-tallet velger nakenportretter som selvportrett, kan det ses forskjeller. Nakenheten deres viser dem som kraftfulle og autonome mennesker. Dette står i motsetning til passive, hengivne og kraftløse kvinner som fyller flere århundrer i billedkunsten.⁸⁴ Her synes jeg at eksemplet Munch ikke stemmer overens med hennes argument om kraftløse kvinner.

Mens Comini og Withers opponerer mot Munchs motivvalg, kunstnerpersonlighet og kanonisering forblir han den storartete og moderne hos Anne Wichstrøm.⁸⁵ Hennes feministiske artikler fokuserer på kvinnelige kontemporære norske kunstnere, Asta Nørregaard (1853-1933) og Oda Krohg (1860-1935). I *Asta Nørregaard og den unge Munch*, 1982, baserer hun et mulig elevforhold mellom Munch og Nørregaard på Nørregaards Munchportrett fra 1885. Dette er på sitt vis nytenkende, men ikke dokumentert.⁸⁶ Allerede i 1885 anses deres portrettkunst på høstutstillingen som stilistiske motsetninger. Munch deltok med mannportrettet *Karl Jensen-Hjell* og Nørregaard med kvinneportrettet *Fru W-J*.⁸⁷ Ifølge Wichstrøm danner Munch og Nørregaard ytterste motpoler innenfor norsk kunst på 1890-tallet.⁸⁸ Nørregaard etablerte en konservativ kunstnerprofesjonalitet med portretter av kvinnelige rikinger i pastell som hovedtema.⁸⁹ Hennes kritikk av Munch som en for lite utviklingsdyktig kunstner, er dokumentert.⁹⁰ Han utfordret publikumet både stilistisk og tematisk. Selv om Wichstrøm ønsker å gi Nørregaard en fortjent plass i norsk kunst, forblir hun selv konservativ når hun diskuterer Nørregaards kvinneportretter. Hun fjerner seg lite fra datidens kontroversielle kunstkritikk, som anså hennes verk som noe for overdådig. Ikke minst Wichstrøm blir fanget av et nedlatende syn på kvinnes moteklær og bakgrunnens empireinteriør som preget datidens borgerlige kvinneportretter.⁹¹ En kunne ha sett mer alvorlig på det personlige uttrykket til kvinnene, for eksempel deres autoritet, og på fraværet av lascivitet. Kanskje en kunne finne likheter med *Inger Munch*, 1892 (NG), likeså mellom Asta Nørregaards *Selvportrett*, 1889 og Munchs *Selvportrett med sigarett*, 1895 (NG). I 2002 diskuterer Wichstrøm Nørregaards kunstnerpersonlighet på nytt i *Asta Nørregaard. Aspects of Professionalism* under et mer avansert feministisk perspektiv. Hun anerkjenner verdien til så mange

⁸⁴ Ibid., s. 27.

⁸⁵ Wichstrøm 1991/92, s. 5. Se også Wichstrøm 1982, s. 72.

⁸⁶ Wichstrøm 1982, s. 66-68.

⁸⁷ Ibid., s. 74.

⁸⁸ Ibid., s. 76-77.

⁸⁹ Ibid., s. 71. Sammenlikne med Wichstrøm, Anne: Asta Nørregaard. Aspects of Professionalism. WAJ 23 (2002) 3-12.

⁹⁰ Wichstrøm 1982, s. 77.

⁹¹ Ibid., s. 71.

portretter av borgerlige kvinner på denne tiden. Men portrettene til Nørregaard anses for å presentere borgerlig ideologi, sjuskete, passive kvinner, kun statussymboler.⁹²

I *Oda Krohg. A Turn-of-the Century Nordic Artist*, 1991/92, gir Wichstrøm en kort sammenlikning med Munch. Hun begynner med personlige vennskapelige og didaktiske tilknytninger. Deretter ser hun på likheter mellom Krohgs og Munchs visualiseringer av lys, særlig billedliggjøring av demringen om sommeren. De ønsket begge å fremme det spesifikke lyset med hjelp av forenkling og stilisering. Dette eksemplifiseres med Oda Krohgs maleri *Ved Christiania fjorden*, 1885 og Munchs *Inger på stranden*, 1889 (RMS). Wichstrøm synes Munchs maleri må ses tett assosiert med Krohgs.⁹³

Oppsummert om sammenlikning av Munchs og samtidige kvinnelige kunstneres verk

kan det sies at Munchs kunstnerskap oppfattes forskjellig blant norske og amerikanske feministiske kunsthistorikere. Sammenlikninger skrives i 1977, 1980, 1982, 1983 og 1991/92. Dette bekrefter at feministiske publikasjoner med relasjon til Munch ligger i trenden til feministisk kunsthistorieforskning. Mens Wichstrøm fremhever didaktiske, kollegiale og vennskapelige forhold til norske kunstnerinner utøver amerikanerne skarp kritikk. Oeuvremessig gjør Wichstrøm oppmerksom på Munchs portrett- og landskapsmaleri. De to andre forfatterne baserer seg på Munchs femme fatale-fremstillinger generelt, men også på andre bildeeksempler fra Munchs grafiske oeuvre for eksempel *Anatomen Schreiner* og *Dødsdans*, hvor kun menn vises. De konkluderer med at Munchs kvinnefremstillinger viser sykkelig energi og at hans pessimistiske seksuelle determinisme er av privat natur. Den skal ikke være representativ for datiden. Subjektivismen i Munchs kunst har allerede vært et kritikkpunkt på begynnelsen av 1890-tallet (se kapittel 1.1). Det kunne være interessant å sammenlikne *Anatomen Schreiner* med oljemaleriet *Der Anatom*, 1869, av Gabriel Cornelius von Max (1840-1915), som viser et kvinnelig lik. Oljemaleriet skal være et av de første visualiseringer av kampen mellom kjønnene mellom 1850 og 1930.⁹⁴

⁹² Wichstrøm 2002, s. 8-9.

⁹³ Wichstrøm 1991/92, s. 6.

⁹⁴ Ehrenpreis 1998, s. 1. Se også Eschenburg 1995.

3. Feministiske perspektiver på Munchs fremstillinger av kvinnelighet

I en rekke essay og masteroppgaver har Munchs kvinnefremstillinger blitt behandlet under begrepene "images of women", "femme-fatale type", klisjé eller arketyper. Menns bruk av slike kategorier er blitt knyttet til misogyni (se kapittel 1.3). Kvinnehatet til Munch ble også tematisert. Disse publikasjonene er utelukkende skrevet i USA. I denne sammenheng er det viktig å også nevne begrepet stereotype, selv om det ikke har blitt brukt for Munchs kvinneskikkelser i publikasjoner som behandles i denne oppgaven. Det har kun blitt brukt på Munch selv. Det antas at han ble stereotypisert av kritikere og kunsthistorikere (se kapittel 5). Begrepet klisjé kan brukes som synonym for stereotype. Også femme fatale-type anses for å være ment som stereotype. Begrepet stereotype skilles i autostereotype og heterostereotype. Sosialpsykologisk betyr dette greske ordet en fast og gjenværende mening av en gruppe mennesker om seg selv eller om andre menneskegrupper (heterostereotype).⁹⁵ I 1968 undersøkte Mary Ellman heterostereotyper av menn om kvinner under en litteraturvitenskaplig setting. I kapittel III: *Feminine Stereotypes* i hennes monografi *Thinking About Women*⁹⁶ hevder hun at feminine stereotyper hjelper menn å bevare sin dominerende rolle i en patriarkalsk kultur.⁹⁷ På kunsthistoriefeltet har Nochlins og Hess' antologi *Woman as Sex Symbol*, 1972, vært veivisende. Nochlin benyttet seg av begrepene images of women eller klisjé i sitt essay *Eroticism and Female Imagery in the Nineteenth-Century Art*. Hun kobler Gauguins maleri *Deux Tahitiennes*, 1899, til spesifikke erotiske verk, for eksempel *Sommeil*, 1866, av Courbet og til hverdagskulturen. De fleste fremstillinger viser kvinnene passive. Nochlin påstår at nakenbilder av kvinner viser oppdragsgiverens seksualitet. Hun mener også at kunstneren skaper sitt eget erotiske objekt etter sine personlige ønsker.⁹⁸ Det finnes to essay i antologien, av Kingsbury og Comini, som omhandler Munchs kvinnebilder. Det har blitt forsøkt å skille de utvalgte bidrag om Munchs kvinneskikkelser etter bruk av begrepene images of women og arketyper fordi disse har blitt brukt mest. Argumentasjoner og konklusjoner skal sammenliknes. Noen basale teorier skal nevnes. Skillet bærer på noen svakheter, siden begrepsbruken ikke har vært like konsekvent hos forfatterne.

⁹⁵ Neue Fischer Lexikon 1979, s. 5739.

⁹⁶ Ellman 1968, s. 55-145. Hun differenserer i ni forskjellige egenskaper som menn identifiserer med kvinner: formlessness, passivity, instability, confinement, piety, materiality, spirituality, irrationality, compliancy, se s. 74 -122. Under compliancy behandler hun: whore, servant, mother, se s. 123-137. Deretter nevner hun to såkalte håpløse kvinneskikkelser: shrew, witch, se s. 137-145.

⁹⁷ Pollock 1981, s. 8.

⁹⁸ Nochlin 1972, s. 9-16. Se også Nochlin 1994, s. 137-143. Dette er et nytt opptrykk av essayet I: *Women Art and Power and Other Essays*. Thames Hudson London (1989) opptrykk 1994.

3.1 Images of women

”Images of women” er en hyppig brukt term hos feminister på 1970-tallet, proklamerte Pollock i 1992. De fikserte på kvinnefremstillingens ideologiske funksjon. Feministene vurderte kunstens erotiske kvinnebilder på lik linje med massekulturens nakenbilder av kvinner. Disse kvinnefremstillingene syntes å understreke kvinnens begrensede funksjon. Kvinnene, mente de, var blitt fremstilt som objekter for mannens ønsker. Objekter som dekker mannens behov for huslighet og forplantning. Fremstillingene ble betraktet som diskriminerende.⁹⁹ Undersøkelser basert på disse premisser hjalp til å oppdage stereotyper, klisjeer og stringente ideologier.¹⁰⁰ Her ses en flytende overgang til begrepet stereotyper (se ovenfor). Under innflytelse av Foucaults teorier og med stigende analysing av maskuliniteten, har feministene videreutviklet sitt syn på begrepet ”images of women”. De oppdaget betydningen av mannens okkupasjon av blikket. De gjorde anskuelig at blikket er delaktig i seksuell politikk i form av hvordan ting betraktes og hva eller hvem som betraktes, det vil si betraktningens objekter.¹⁰¹ I de Beauvoirs forstand er ”woman” en abstrakt kategori, som bærer sterk seksuell forståelse. Feministiske historiker påpeker at sosial differensiering er nødvendig. De vil heller benytte ”uttrykk for femininitet” enn ”image of woman”.¹⁰² Pollock hevder at Images of women handler ikke om kvinner. De fungerer derimot som tegn på maskulin seksualitet. Maskulinitet projiserer sine behov på et bilde av en kvinnelig kropp (se ovenfor). Enda tydeligere formulert tolkes bildene ikke lenger som ensidig representasjon av kvinnens seksuelle bestemmelse, men derimot utelukkende som uttrykk for mannens seksualitet. De leses som menns fantasier om makt eller avmakt.¹⁰³ Her synes jeg at det finnes overensstemmelse med Nochlins oppfatning fra 1972 (se ovenfor). Samtidig gjøres det etter mitt syn vanskelig å bruke betegnelseene uttrykk for femininitet eller images of women. Ved å vurdere images of women som tegn på maskulin seksualitet var de tett på den aktuelle forståelsen av misogyni, som ses som en naturlig del i mannes psykogenetiske determinering (se kapittel 1.3). Også maskulinitetens og femininitetens sosiohistoriske beskaffenhet, kan etter Pollocks mening, avledes av kunstverkene.¹⁰⁴

⁹⁹ Pollock 1992, s. 22. Se også Pollock 2002, s. 446-449, 454. Dette er en svensk oversettelse av Pollock, Griselda: *Missing women: rethinking what's wrong with images of women*. I: Squiers, Carol (red.): *The Critical Image*. Bay Seattle 1990, s. 202-219. Sammenlikne med Pollock, Griselda: *What's wrong with "images of women"?* Screen Education 24 (1977), nytt opptrykk I: Parker, R., Griselda Pollock: *Framing Feminism Art and the Women's movement 1970-1985*. Pandora London 1987.

¹⁰⁰ Pollock 1992, s. 27.

¹⁰¹ Ibid., s. 23.

¹⁰² Ibid., s. 28-29.

¹⁰³ Ibid., s. 35.

¹⁰⁴ Ibid., s. 28.

Syv publikasjoner om Munchs images of women eller ”stereotyper” ble registrert. Fire av dem, to essay fra 1972, ett masterarbeid fra 1984 og én artikkel fra 1989, omtales her. Audrey Rose Gups masteroppgave fra 1984 ble kuttet ut på grunn av tidsmessige årsaker. Bessie Yarboroughs masteroppgave *The Misogyny of Edvard Munch: a study of his images of women*, også fra 1984, har gått tapt i Munch-museets bibliotek. Etterlysningen var dessverre ikke suksessfull i undersøkelsesperioden.¹⁰⁵ Det sjette bidraget er et katalogessay av Berman fra 1997 som behandles i kapittel 6.

I *The Femme Fatale and Her Sisters* benytter Kingsbury seg av begrepene ”femme-fatale type” og ”femme-fatale konfigurasjon”. Hun kommer derved stereotype-definisjonen nærmest. Hun gjør oppmerksom på femme fatale-typens store utbredelse. Både geografisk og billedkulturelt. Etter 1903 kunne en finne samme kvinnelige type i Japan, blant annet på malerier av Aoki Shigeru. Typen fantes i populærkulturen og i kunsten. Hun fant at femme fatale-typen har liknende, omløpende egenskaper i kroppsholdning, øyne og hårfasong som gjør dem motsetningsfulle. Kvinnene vises frontalt, oppreist og spent. Dette gir dem styrke og beherskelse. Som forbilde ble Moreaus Salome-skikkelser utpekt. Denne kroppsholdningen er kombinert med et bakoverbøyd hode og senkete øyelokker. Slik virker figurene medgjørilige og ydmyke. Dette føres tilbake til odalisk malt av Eugène Delacroix (1798-1863) og Renoir. Konsentriske mønstre forsterker effekten. Ved siden Gustave Moreau (1826-1898) og Gustav Klimt (1863-1918) fikk Munch produsentrollen til markante femmes fatale-konfigurasjoner. Maleriet *Madonna*, 1893-1894 (MM M 68) fikk en særstilling på grunn av typiske religiøse involveringer. En annen karakteristisk kilde er myter.¹⁰⁶ Atskillelsen av disse to femme fatale-grupper stemmer overens med inndelingen ved utstillingen *Femmes Fatales* i 2003 (se kapittel 1.3). Ellers nevner hun portretter og fremstillinger av kvinnelige skuespillere, tegneserie-jenter, mannekenger og seksualiserte morsskikkelser som fire andre grupper.¹⁰⁷ Kingsbury påpeker at Munch skapte motiver hvor mytiske [og religiøse] skikkelser bindes sammen med historiske kvinneindivider eller med uspesifikke, generaliserte figurer. Hun eksemplifiserer første gruppen med maleriet *Madonna*, litografiene *Brosjen. Eva Mudocci*, 1903 (W 244) og *Salome*, 1903 (W 245). Bildene viser bedårende og ødeleggende

¹⁰⁵ Nimmen (red.) 1997, s. 71. *Bibliografic Appendix: Women Writing about Munch* i Nimmen (red.) 1997. På Munch-museets bibliotek (alfabetisk katalog) er arbeidet registrert med årstallet 1971, se Munch-museet, manuell alfabetisk katalog, Yarborough, 75 (481) M 92 Yar. Yarborough viste i ettertid kontinuitet i Munch-forskningen. Hun skrev sin PhD-avhandling i 1995 med tittelen *Exhibition strategies and wartime politics in the art and career of Edvard Munch, 1914-1921*. De to nyeste publikasjonene til Yarborough er et katalogbidrag *Public Confrontations and Shifting Allegiances: Edvard Munch and the Art of Exhibition* til MoMA utstillingen 2006 og essayet *The strange case of postmodernism's appropriation of Edvard Munch* i samleverket *Edvard Munch. An Anthology* fra 2006. I de nevnte oppgaver arbeider Yarborough ikke synlig med en feministisk agenda, men likevel kontroversielt og politisk og økonomisk bevisst.

¹⁰⁶ Kingsbury 1972, s. 183.

¹⁰⁷ Ibid., s. 185-205.

kvinneskikkelser, hevder artikkelforfatteren. Hennes eksempler på sammenføyningen av mytiske og generaliserte figurer er litografiene *På kjærlighetens bølger*, 1896 (W 81), *Dødskys*, 1899 (W 144) og *Hvilende halvakt*, 1919-20 (W 632) samt tresnittet *Kvinne i måneskinn*. *Stemmen*, 1898 (W 129). Disse synes å visualisere kvinnens iboende seksuelle makt.¹⁰⁸ I sammenheng med portretter av kvinnelige skuespillere gjør hun oppmerksom på likheter med Munchs litografi *Selvportrett med sigar*, 1908-09 (W 313). Hun synes denne visualiserer den følsomme mannen.¹⁰⁹

I *Vampires, Virgins and Voyeurs in Imperial Vienna* ser Alessandra Comini på jomfruvampyr polariseringer og på voyeurisme. Hun kontekstualiserer med kvinnefientlige skrifter av Schopenhauer, Nietzsche og Weininger, med Heinrich Marschners (1795-1861) opera *Der Vampir*, 1828, Richard Strauss' (1864-1949) *Salomé*, 1905 og *Elektra*, 1909, Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) drama, Karl Kraus' (1874-1936) satiriske kommentarer mot kvinnefrigjøringen i tidsskriftet *Die Fackel*, Oskar Kokoschkas (1886-1980) teaterstykke *Mörder, Hoffnung der Frauen*, 1908 og flere andre tyskspråklige arbeid.¹¹⁰ Comini eksemplifiserer femme fatale-typen med kvinnelige vampyrer. Før de ble blodtørste vampyrer hadde de vært jomfruer og var blitt bitt av han-vampyren. Rollen byttes. Når er det hun, "vampyrinnen", femme fatale, som angriper, menn.¹¹¹ Ekspresjonistene overtok den tradisjonelle av menn skapte polariseringen av kvinner i madonna [jomfru] eller hore. Det synes derimot at de anvendte polariseringen på en mer personlig måte. Kysset for eksempel ble assosiert med angstfølelser. Så også for Munch. Kvinnen som gjennom et kyss mister sin jomfrudom vil automatisk fullføre sin biologiske skjebne. Hun blir til en vampyr som suger ut mannens kreative evner. Denne fiktive, mentale metamorfosen eksemplifiseres med litografien *Vampyr II*, 1895 (W 41).¹¹² I 1994 undersøkte Iris Müller-Westermann i *Im männlichen Gehirn. Das Verhältnis der Geschlechter im Lebensfries* kvinnefremstillinger fra livsfrise-prosjektet. Hun oppnår et liknende resultat som Comini og konkluderer med at Munch overtar de tidstypiske kvinnekategoriene jomfru og hore.

Comini går enda et trinn lengre når hun omhandler narsistisk selvopptatt voyeurisme eksemplifisert med Egon Schieles (1890-1918) *Self-Portrait with Pants Down*, ca. 1909 og Richard Gerstls suikidale selvportrettserie. Comini hevder at kunstnerne ble bevisste sine egne mytifiserende, fremmede, såkalte "feminine" egenskaper da de vendte oppmerksomheten vekk fra

¹⁰⁸ Ibid., s. 185.

¹⁰⁹ Ibid., s. 187-191.

¹¹⁰ Comini 1972, s. 207-221.

¹¹¹ Ibid., s. 207.

¹¹² Ibid., s. 211-213.

kvinnene og til seg selv. De følte seg blant annet som viljeløse somnambulister.¹¹³ I hennes artikkel 1977 anvender hun begrepet somnabumlist på Munchs arbeid (se kapittel 2).

Krist-Gundersen baserer sine undersøkelser i masteroppgaven *Surmounting a cliché: woman in the art of Edvard Munch*, 1984, på maleriene *Puberteten*, 1886 (NG), *Vår*, 1889 (NG), *Inger Munch*, 1892 (NG), *Stemmen*, 1893 (MM M 44), *Vampyr*, 1893 (MM M 679), *Dagny Juel Przybyszewska*, 1893 (MM M 212), *Madonna*, 1894 (MM M 68), *Kvinnen* 1894 (MM M 57), *Mor og datter*, 1897 (NG) og raderingen *Døden og kvinnen*, 1894 (W 3).¹¹⁴ Femme fatale får en særstilling i arbeidet hennes. Hun knytter aktualiteten av denne ondskapsfulle kvinnen til publikasjoner av Schopenhauer og Nietzsche. Hun hevder at Munchs "image of woman" ikke var nyoppdaget, men fremstillingen varierte og klargjorde et kjent tema. I oppgaven ønsker hun å fordype hvordan Munch ble påvirket av kunstnere, forfattere, musikere og filosofer. Hun påpeker at de romantiske kvinnebilder: jomfru, hore og mor, ble forandret av mannelige kunstnere under kvinnefrigjøringsens tid. Disse kunstnerne fremstilte den nye kvinnen i opposisjon til seg selv. Munch overtok Prerafaelittenes romantiske kvinnebilder, som var knyttet til døden. Likeledes hentet han inspirasjoner av deres tyske etterfølgere Max Klinger (1857-1920), Félicien Rops (1833-1898) [belgisk], Fernand Khnopff (1858-1921) [belgisk], Jan Toorop (1858-1928) [nederlandsk].¹¹⁵ Forfatteren mener at i *Vår* avbilder Munch jomfruen.¹¹⁶ *Vampyr*, synes hun, uttrykker menns redsel for å tape kreativiteten, deres mentale krefter i kjærligheten til kvinner.¹¹⁷ *Madonna* synliggjør Munchs visjon om dødens nærvær i elskoven.¹¹⁸ Krist-Gundersen synes at Munch hadde en humanistisk holdning til kvinner før 1890-tallet og etter 1909. I perioden imellom viste han misogyne trekk, likt Strindberg og Przybyszewski. Hun kritiserer psykoanalytiske tilnærminger etter Jung til Munchs misogyne kvinnebilde, som knytter Munchs redsel for kvinner til morens tidlige død.¹¹⁹ Krist-Gundersen ønsker også å relativere konsensusen om Munchs pessimistiske livssyn, Munch som redselens og smertens maler. Munch viser kvinnen i langt flere roller enn femme fatale. Han var i stand til å fjerne seg fra sine egne vonde erfaringer med kvinner og også fra misogyne føringer gjennom sine mannelige assosierte. Hun konkluderer med at Munchs syn på kvinner er både positiv og negativ. Når han avbilder henne som hore er hun femme fatal. Kvinnens

¹¹³ Ibid., s. 219-221.

¹¹⁴ Krist-Gundersen 1984, s. 11-23.

¹¹⁵ Ibid., s. 7-10.

¹¹⁶ Ibid., s. 11.

¹¹⁷ Ibid., s. 15.

¹¹⁸ Ibid., s. 17.

¹¹⁹ Ibid., s. 24-28.

åpenbare seksuelle kraft skildres truende. Er kvinnen derimot i morsrollen så er hun heroisk. Positiv fremtoner Munch kvinnen særlig når hun er innadventd og opptatt av sin egen verden.¹²⁰

Kristie Jayne gjennomførte i 1989 en revisjon av tolkningen til Munchs kvinnefremstillinger ved hjelp av kontekstualisering. I sin artikkel *The Cultural Roots of Edvard Munch's Images of Women* i *Women's Art Journal* postulerer hun at det biografiske aspektet ved Munchs kvinnefremstillinger hittil var blitt over aksentuert til ulempe for sosiokulturelle faktorer som Darwinisme og Monisme. Jaynes billedutvalg konsentrerer seg til malerier, litografier og tegninger fra 1890-tallet som stort sett er plassert i Nasjonalgalleriet og på Munch-museet i Oslo. Det er maleriene: *Sommernatt. Stemmen*, 1893 (MoFA, Boston), *Den døde mor*, 1893 (MM M 516), *Symbolisk studie*, 1893 (MM M 1033), *Kvinnen*, 1893-95 (RMS), *Puberteten*, 1894-95 (NG), *Madonna*, 1894/95 (NG), og *Livets dans*, 1899-1900 (NG). Hun analyserte også tegningene *Kunsten*, 1896 (MM T 408), *Stoffveksling*, 1896 (MM T 405) og litografiene *Madonna*, 1895/1902 (W 39) og *Selvportrett*, 1895 (W 37).¹²¹ Hun undersøkte hvordan Munchs kunstneriske temavalg har blitt påvirket av biologisk-fysiologiske teorier om kvinnens inferioritet i forhold til mannen. Slike teorier ble på 1900-tallet blant annet publisert av Charles Darwin (1809-1882), filosofen Herbert Spencer (1820-1903), biologene Patrick Geddes (1854-1932), J. Arthur Thompson og zoologen Ernst Haeckel (1834-1919). Vitenskapsmennene fokuserte på kvinnens reproduktive egenskaper. Darwin lå i sine konklusjoner og spekulasjoner om seleksjonens lover til rette for kvinnens fysiske og mentale inferioritet. Haeckel fra Universitetet i Jena bygget sin monistiske modell på Darwins teorier og gjorde disse kjent i Tyskland. Munch-forskeren Heller understreket at Munch var kjent med Haeckels og Darwins synspunkter. Haeckel postulerte en betinget enhet mellom levende og død materie og deres utspring fra en primitiv, urtidlig substans.¹²² Jayne ser spekulasjonene til Darwin og hans følgesvenner i sammenheng med kvinnerollen i deres sosiokulturelle kontekst. Kvinnens rolle som følgegenerasjonens generator og oppfostrer ble enda mer forsterket under industrialiseringen. Atskillelse mellom hjem og "arbeidsplass" førte til kvinnens ekskludering fra større arbeidsenheter enn hjemmet. Jayne nedtoner derimot synet om at fokuseringen på kvinnens reproduksjonsegenskaper var en reaksjon mot kvinnefrigjøringen.¹²³ Etter Jaynes mening var Munchs livssyn materialistisk og fysiologisk basert. Han fremhevet i flere verk biologisk metabolisme mellom det levende og det døde.¹²⁴ Hans kvinnebilder fokuserer

¹²⁰ Ibid., s. 28-30.

¹²¹ Jayne 1989, s. 28-31.

¹²² Ibid., s. 30-33.

¹²³ Ibid., s. 29-30.

¹²⁴ Ibid., s. 30.

hyppig på kvinnelig seksualitet, unntatt portrettene.¹²⁵ Maleriene *Kvinnen* og *Livets dans* symboliserer kvinnens seksuelle livssyklus. Stadiene synes diktert av biologiske prosesser heller enn intellektuelle krefter. Kvinnens intellektuelle og profesjonelle rom eksisterer ikke i disse kvinneframstillingene. Underbevisst er kvinnen styrt av biologiske og seksuelle krefter, hun er seksualpartner og mor. Kvinnene visualiseres som forplantningsfysiologiens slaver i et materialistisk livssyn.¹²⁶ Dette er koherent med 1970-tallsfeminismens syn (se ovenfor) og Slatkins konklusjoner (se nedenfor).

Oppsummert om images of women kan det sies at det er mangfoldige utsagn over Munchs verk, men ved nærmere overveielse stemmer ofte utsagn av to forfattere overens. De så på malerier og grafikk av Munch mellom 1886 og 1920 med vekt på 1890-tallet. Tre tematiserer femme fatale og én Munchs livssyn. Livsynet hans skal ha vært materialistisk. To gjør oppmerksom på polariseringen i jomfru og hore (også mor). Femme fatale-typen defineres som ambivalent i uttrykket fordi den viser både styrke og ydmykhet. To synes Munch hadde to forskjellige femme fatale-typer, en er ødeleggende, den andre viser overveldende seksuell kraft. To mener Munch henspiller på kvinnens ustyrlige reproduktive rolle. Fra jomfru kan kvinnen da bli til vampyr og suger ut mannens kreative evner. Én av forfatterne synes at fokuseringen på kvinnens reproduksjonsegenskaper var en reaksjon på industrialiseringen og ikke på kvinnefrigjøringen. To påpeker at Munch viser kvinnen i flere roller enn femme fatale. Munch fremtoner innadvendte kvinner, heroiske mødre og kvinneportretter positivt. Han kunne gi avkall på misogyne føringer. Kvinnens intellektuelle evner eksisterer likevel ikke i Munchs kvinneframstillinger. Litografien *Selvportrett med sigar*, 1908-09, viser den følsomme mannen.

¹²⁵ Ibid., s. 29.

¹²⁶ Ibid., s. 33.

3.2 Arketypekritisisme

Arketypekritisisme baserer seg på teorier av Frazer og Jung og ble videreutviklet av feminister på 1970- og 1980-tallet ut fra Jungs psykologiske teori (se kapittel 1.2.) Frazer publiserte mellom 1890 og 1915 *The Golden Bough* i tolv bind, hvor han samlet sine undersøkelser på arketyper for eksempel kapitler om "The King of the Wood" (Diana, Artemis og andre), "The Myth of Adonis" og "Corn-Mother and Corn-Maiden in N. Europe". Han bygget sine undersøkelser på forbindelser mellom kunst, religion og myte og på historiske prosesser som transmisjon og transformasjon. Jungs arketype teori derimot baserer seg på den kollektive ubevisstheden. Likheter og fellestrekk på myter og arketyper forklarer han med kollektiv ubevissthet. Feministen Annis Pratt mener at Jungs arketyper ikke er absolutte faste kategorier. De opererer som bilder, symboler og fortellende mønstre. De er komplekse variabler og subjekt til persepsjonsvariasjoner. Dette gjør dem forskjellige fra stereotyper som oppfattes mer statiske og faste.¹²⁷ Arketypekritisisme ordnes under psykologiske teorier (se kapittel 1.2). For å se forskjeller fra begrepet stereotyp og på grunn av sammenblandinger behandles dette her.

Det ble registrert fire publikasjoner om Munchs kvinneframstillinger som mer eller mindre refererer til arketyper. I 1975 leverte Bonnie Kelm sin kunsthistoriske masteroppgave *The Negative Feminine Archetype in the Works of Edvard Munch* ved Bowling Greenstate University. Oppgaven var ikke tilgjengelig i undersøkelsesperioden.¹²⁸

I 1980 fullførte Elisabeth Ann Vander Schaaf sin Master of Arts med oppgaven *Edvard Munch's Archetypal Image of Woman: The Cultural and Social Context*. Hun analyser disse maleriene og grafiske arbeid under en sosiokulturell kontekst og med hjelp av en psykologisk teori om arketyper knyttet til Jung.¹²⁹ Schaaf påpeker at Munchs kunstnerskap leses som et isolert nordisk fenomen. Mange arbeid om Munch belyser også relasjonen mellom hans verk og hans biografi. Hun synes derimot, at hans verk fra slutten av 1800-tallet gjenspeiler den kollektive psykens situasjon. Dette begrunnes med, at også andre kunstnere har brukt liknende subjektive indre modeller. Slike likheter blant kreative personligheter bekrefter Munchs ensartete genialitet. Senere presiserer hun at arketypens skjebnesvangre og dualistiske natur er en dominant del av det moderne menneskets kollektive psyke. At kvinnelige arketyper trer frem, fører hun tilbake til kvinnebevegelsen og rolleforandringer. Hun oppsummerer at kvinnene i Munchs kunst blir til skjebnesvangre, mytiske vesener av samme karakteristikk, som finnes definert hos Jungs

¹²⁷ Goring et al. 2001, s. 181-183.

¹²⁸ Nimmen 1997, s. 67.

¹²⁹ Vander Schaaf, 1980, s. 99. Se også Lathe 1979.

psykologiske teorier om en iboende tvetydighet til den kvinnelige urtype.¹³⁰ Schaaf eksemplifiserer denne påstanden med fire av Munchs kvinnemotiver på oljemalerier, litografier, tresnitt og tegninger fra 1890-årene: *Vampyr II*, 1893-95, 1895/1902 (Göteborgs Konstmuseum, W 40 og 41, MM T 379), *Madonna*, 1893, 1894-95, 1895/1902 (M MM 68, NG, W 39, MM T 2430 og 2449), *Separasjon/Salome-parafrase*, 1895/96 (MM T 337) og *Mannshode i kvinnehår*, 1896-97 (W 88). På billedlisten hennes finnes også oljemaleriene *Morgenen*, 1884 (RMS), *Selvportrett under kvinnemasken*, 1891/92 (MM M 229), *Dagen derpå*, 1894 (NG) og *Stanisław Przybyszewski*, 1895 (MM M 618), litografiene *Salome*, 1903 (W 245) og *Brosjen. Eva Mudocci*, 1903 (W 244) og tegningen *Smertens blomst*, 1898 (MM T 2451). Verk av andre billedkunstnere representeres med ett og ett arbeid av Beardsley, Rosetti, Khnopff og Moreau.¹³¹ Vander Schaaf påpeker at Munchs kvinnefremstillinger er av stor skjønnhet og intensitet, likeledes som de er sterkt tvetydige. Kun få verk viser et harmonisk samvær mellom kvinner og kunstneren, for eksempel *Mannshode i kvinnehår*. Dette forklarer Vander Schaaf med den moderne angsten som fikk sitt uttrykk hos Munch. Hun refererer også til Strindbergs *Fröken Julie*, 1888, og nedtegnelser av van Gogh. Munchs kvinnebilder gjenspeiler hans personlige konfrontasjon med "the inner self" og med sin egen kreativitet. Schaaf understreker i konklusjonen, at gyldighetstiden til Munchs visjon er lengre enn epokens. Hun begrunner dette spontant med, at Munchs kvinnelige urtype er tidløs og universal samtidig som den gir uttrykk for noe iboende verdi i alle vesener.¹³² I tillegg til tradisjonell faglitteratur om Munch av blant annet J. P. Hodin, John Boulton Smith og Reinhold Heller, refererer hun til publikasjoner av Nochlin og Comini.¹³³

Wendy Slatkin tar i *Maternity and Sexuality in the 1890s*, også fra 1980, en snar avgjørelse om symbolistenes fremstilling av morskap og seksualitet. Lik Vander Schaaf opererer hun med kategorien arketype.¹³⁴ Slatkin grupperte verk av Munch, Gauguin, Georges Lacombe, Schiele og Klimt tematisk til én gruppe, hvor barsel og døden knyttes til hverandre. Morskap og livskrets bindes sammen. Kvinnen anses som redskap til død og liv. Forskjellen på disse verk og femme fatale-fremstillinger, ser hun i en billedkunstnerisk demonstrasjon av hennes utelukkende ødeleggende seksuelle kraft. Ifølge Slatkin fokuserer Munch også i sin konsensus av unnfangelse og død på seksualiteten som drivkraft. Dette eksemplifiseres med litografiene *Madonna*, 1895/1902 (W 39 I), *Døden og kvinnen*, 1894 (W 3) og *Stoffveksling*, 1897 (W 104). Hun trekker linjer til Baudelaires dikt *Une Charogone* i *Les fleurs du mal*. Når Slatkin refererer til maleriene *Madonna*

¹³⁰ Ibid., s. iii.

¹³¹ Ibid., s. 71.

¹³² Ibid., s. 71-73.

¹³³ Ibid., s. 98-99.

¹³⁴ Slatkin 1980, s. 16-17.

1894 og *Døden og kvinnen*, 1893 beskriver hun disse med en ramme som viser embryo og sperma.¹³⁵ Munchs litografier, og blant annet Klimts *Hoffnung I*, 1903 og *Hoffnung II*, 1907-08 og *Three Ages of Women*, 1905, avgrenses tematisk overfor en annen gruppe av verk, som avbilder kvinner som fertilitetsikoner. I kontrast til barsel og død viser disse fruktbarhet og morskapen i harmonisk gjenklang med naturen. De utvalgte maleriene er av Gauguin, Maurice Denis (1870-1943), Carrière og Paula Modersohn-Becker (se ovenfor). Hun trekker paralleller til Emil Zolas (1840-1902) novelle *Fécondité*, 1889. Til felles har begge gruppene at de viser generaliserte kvinnebilder med nye stilistiske grep i motsetning til akademisk realisme eller idealisme. Tematisk fremmet de kvinnelige arketyper fremfor individer og åndsarbeidere.¹³⁶ Slatkin mener de ligger utenfor datidens sosialhistoriske kontekst. Mannlige kunstnere [med ett unntak, Modersohn-Becker] avbildet ikke datidens sosialpolitisk engasjerte kvinner, men en tidløs og uforanderlig produsent av etterkommere. Dette kan ses som en engstelig reaksjon på kjønns spesifikke sosialpolitiske forandringer. Hun støtter sin argumentasjon på de Beauvoirs *Det annet kjønn* og Elisabeth Fishers *Woman's Creation: Sexual Evolution and Shaping of Society*, 1979.¹³⁷

Barbara Bimers masteroppgave *Edvard Munch's Fatal Women: a Critical Approach*, fra 1986 er den mest omfangrike behandling om femme fatale-fremstillinger av Munch. Bimer avvikler sin analyse i en over tre hundre og sytti siders lang tekst og med et appendiks på 108 illustrasjoner, derav 84 verk av Munch fra 1890 til 1911.¹³⁸ Disse er 57 grafiske trykk, 23 malerier og fire tegninger.¹³⁹ Blant grafiske trykk finner vi for eksempel nesten hele litografiserien *Alfa og omega*, 1908 (W 340-357).¹⁴⁰ Bimer sammenlikner hans verk med 18 tematisk liknende, tidligere eller kontemporære verk, blant annet av Rossetti, Klimt, Moreau og Rops. En billedliste mangler dessverre. I sin innledning tar hun for gitt at Munch har billedliggjort den ondskapsfulle kvinnen.¹⁴¹ Hun forbinder dette med arketypekritisisme. Munch skal ha transmutert det feminine prinsippet i farlige femmes fatales. Hun konstaterer at han også personlig var enig i billedinterpretasjonene til Strindberg og Przybyszewski. Bimer mener at Munch akkumulerte sitt materiale til femme fatale-fremstillinger først under Kristianiabohemens innflytelse og senere i Ferkel-kretsen.¹⁴² Hun støtter

¹³⁵ Slatkin 1980, s. 16. Muligens kjenner hun ikke til forskjellen mellom maleriene og litografiene. Den lenge tapte rammen til maleriet *Madonna* hadde sædseller. Sannsynligvis har hun sett litografiene og antar disse er likt maleriene, sammenlikne Eggum 1995, *ibid.*, s. 111, ill. 189-191 og Woll 2001, s. 70-71, ill. 39 I, IV, VII. Ved maleriet *Døden og kvinnen* 1893 (MM M 49) finnes kun to fostre og ingen sæd, i litografien 1894 (W 3) derimot 3 fostre og sæd, sammenlikne Eggum 1995, s. 148, ill. 238 og Woll 2001, s. 45, ill. 3.

¹³⁶ Slatkin 1980, s. 13. Se også *ibid.*, s. 18.

¹³⁷ *Ibid.*, s. 18-19.

¹³⁸ Bimer 1985, s. 5.

¹³⁹ *Ibid.*, s. 377-474.

¹⁴⁰ *Ibid.*, s. 461-473.

¹⁴¹ *Ibid.*, s. 2-3.

¹⁴² *Ibid.*, s. 15.

sin argumentasjon på såkalt symbolistisk og dekadent ideologi, for eksempel. oversettelser av verk av Joris Karl Huysmans (1848-1907), Baudelaire og Wilde. Videre baserer hun seg på verk og nedtegnelser av Munchs venner og bekjente,¹⁴³ blant dem Strindberg, Przybyszewski, Kurt Glaser, Freda Strindberg, og sekundærlitteratur blant annet John Milners *Symbolists and Decadence* fra 1971, Airik Gustavsons *Scandinavian Novelists* fra 1940 og Carla Lathes *Edward Munch and his Literary Associates* fra 1979.¹⁴⁴ I tillegg tar hun hensyn til Munchs nedtegnelser og biografi. Hun avslutter med Munchs opphold på Doktor Jacobsons klinikk i København.¹⁴⁵ Hun viser bred kjennskap til litteratur om Munch fra 1940-1970-tallet, for eksempel av norske Rolf Steinersen, Inger Munch, Arve Moen og Ragna Stang, og amerikanske Reinhold Heller, Carol Ravenal og psykoanalytiker Harold Wylie.¹⁴⁶ Hun referer mye til Ravenals og Wylies artikler *Women in the Art of Edvard Munch: Alpha and Omega* og *Women in the Art of Edvard Munch: The Madonna-Medusa Complex* i 1979, som er skrevet ut fra en psykologisk innfalsvinkel.

Analysen til Bimer bygges opp på biografisk dokumenterte forhold eller vennskap til fem kvinner.¹⁴⁷ Fru Heiberg alias Emilie Ihlen Thaulow (Milly), Dagny Juel Przybyszewska (1867-1901), Judith Molard, Mathilde Larsen (Tulla), (1869-1942) og Eva Mudocci alias Evangeline Hope Muddock (1883-1953).¹⁴⁸ Bimer ønsker for det første å oppsummere materiale om betydningen til disse kvinneskikkelsene for Munchs femme fatal-fremstillinger. For det andre vil hun leverer nye tolkninger av Munchs imaginasjon av den ondskapsfulle kvinnen.¹⁴⁹ Bimer hevder ved hjelp av sitt kilde- og litteraturstudium at Thaulow har vært inspirasjonen og den mentale modellen for maleriene: *Det syke barn*, 1885 (NG), *Selvportrett under kvinnemasken*, 1891/92 (MM M 229), *Kysset*, 1891/92 (NG) og *Skrik*, 1893 (NG, MM M 122B). Przybyszewska har av Munch blitt manifestert i maleriet *Sjalusi*, 1895 (RMS). Molard har etter Bimers analyse vært den historiske kvinnen bak raderingene *Katten*, 1895-96 (W 33), *Kvinnen og Hjerte*, 1896 (W 55) og *Under åket* 1896 (W 56). Larsen er utpekt til å ha vært forbilde til maleriet *Livets dans*, 1899 (NG), litografien *Kvinne med rødt hår og grønne øyne. Synden*, 1902 (W198), raderingene *Spøkelser*, 1905 (W 257) og *Salome II*, 1905 (W 256) og ett teaterstykke. Mudocci har blitt billedliggjort i litografien *Salome*, 1903 (W 245). Hun leser de utvalgte kvinnefremstillinger, laget mellom 1885 og 1905, for det første som visualisering av Munchs personlige metafor på sine nedslående forbindelser til disse kvinner. For det andre synes hun de er refleksjoner av meninger og tanker om

¹⁴³ Ibid., s. 5.

¹⁴⁴ Ibid., s. 11-14. Sammenlikne med *ibid.*, s. 15, 17.

¹⁴⁵ Ibid., s. 16-17.

¹⁴⁶ Ibid., s. 7-11.

¹⁴⁷ Ibid., s. 5.

¹⁴⁸ Ibid., s. 14-15.

¹⁴⁹ Ibid., s. 17.

den demoniske kvinnen, nedfelt i publikasjoner av Munchs venner i Kristiania og Berlin. Hun knytter blant annet Richard Dehmels (1863-1920) dikt *Der Glaube* og Przybyszewskis *Totenmesse*, 1893, til Munchs *Madonna*. Videre fant hun sammenheng mellom Munch verk, maleriet *Vampyr*, 1893 (MM M 676) og litografien *Harpyie*, 1899 (W 145), og Hans Jægers (1854-1910) *Fra Kristiania-Bohêmen*, 1885, Dehmels *Der Bastard* og Strindbergs *Simoon*, 1890. For det tredje hevder hun at Munchs verk var påvirket av symbolistene og dekadentene, som personifiserte ondskapen med kvinnen. Deres mest populære arketype var Salome. Munch, synes hun, dannet sine egne versjoner i tresnittene *Salome-parafase* (W 125) og *Mannshode under kvinnebryst* (W 126) og tegningen *Salome-parafase* (MM T 369), alle fra 1898. Et annet eksempel, som Bimer trekker frem, er Munchs såkalte perverterte visualiseringer av den moderne Eva i maleriene og litografien *Hands*, 1893 (MM M 646), *Madonna* og *Sjalusi*. Hun avslutter med, at analysene hennes bekrefter Munchs dyptsittende konflikt med det kvinnelige kjønnnet i samsvar med symbolistene, dekadentene, Kristiania-bohemen og Ferkel-kretsen i Berlin. Munchs femmes fatales viser først og fremst hans skremmende seksuelle fantasi, som kan føres tilbake til hans masochistiske tendenser, hvor han ser seg selv som offer (se nedenfor og kapittel 1.3). Det hele får en positiv fiksjon helt til slutt, hvor Munch kvitter seg med Demon-kvinnen og gjenforenes med solen (*Solen*, 1911, UiO, Aula) etter oppholdet på Doktor Jacobsons klinikk (se kapittel 6).¹⁵⁰

Oppsummert om arketypekritisisme av Munchs verk kan det sies at den spiller en forholdsvis stor rolle i tilnærmingen til hans kvinnefremstillinger. De vurderte kvinnefremstillinger på malerier, grafiske verk og tegninger av Munch med vekt på 1890-tallet. De satte disse i sammenheng med verk av samtidige mannlige kunstnere og forfattere (ett unntak, Modersohn-Becker). De var enig i noen argumenter, uenig i andre og kom frem til følgende av meg kumulerte utsagn. Kvinnene i Munchs kunst er urtyper. De er skjebnesvangre, mytiske og tvetydige. De er tidløse, uforanderlige produsenter av etterkommere. Munch fokuserer på seksualiteten som drivkraft. Kvinnefremstillingene gjenspeiler hans personlige konfrontasjon med "the inner self" og med sin egen kreativitet. De viser hans seksuelle fantasi og masochistiske tendenser. Han reagerte på kjønnsesifikke, sosialpolitiske forandringer (kvinnebevegelsen og rolleforandringer). Munch visualiserte verken kvinnelige åndsarbeidere eller sosialpolitisk engasjerte kvinner. Likheter i temavalg med andre kreative personligheter bekrefter Munchs genialitet sier Vander Schaaf mens Bimer synes det viser hans konflikt med det kvinnelige kjønnnet i samsvar med symbolistene, dekadentene, Kristiania-bohemen og Ferkel-kretsen.

¹⁵⁰ Ibid., s. 372-377.

4. Genusrelatert perspektiv på Munchs fremstillinger av mannlighet – ett eksempel

Patricia Bermans essay *Body and Body Politic in Edvard Munch's Bathing Men. The Body Imaged* publiseres i 1993 i antologien *The Human Form and Visual Culture since the Renaissance* av Kathleen Adler og Marcia Pointon. I 2002 ble essayet oversatt til svensk og publisert i Anna Lena Lindbergs *Den maskulina mystiken. Konst, kön och modernitet. Feministiske bildanalyser från renässans till postmodernism*. Derved regnes det til genusrelatert forskning. Det er antagelig det første bidrag som befatter seg med den nakne mannskroppen i Munchs verk ut fra et genusperspektiv. Artikkelens mål er å belyse hvordan mannskroppens symboliske funksjon ble omdefinert i Norden etter århundreskiftet.¹⁵¹ Berman kontekstualiserer omkring Munchs maleri *Badende menn*, 1907 (At).¹⁵² Den biografiske tilnærming er mindre sterk.¹⁵³ Ved hjelp av komparative grep setter hun Munchs maleri i en skandinavisk ramme. Materialet hennes er mannlige akt på tegningen *I Flottans badhus*, 1907 av svenske Eugène Jansson (1862-1915), på *Plakat til Atelierudstillingen*, 1910, av danske Jens Ferdinand Willumsen (1863-1958) og på Munchs maleri *Badescene fra Berlin*, 1907-08 (privat samling). Hun refererer i tillegg til malerier av Jansson, svenske J. A. G. Acke (1859-1924) og Munchs Auladekorasjoner fra 1909-16.¹⁵⁴ Berman hevder at Munchs *Badende menn* og liknende motiver av Jansson og Willumsen innleder en ny estetisk kvalitet i fremstillingen av mannskroppen og ikke minst i motivvalget i malekunsten generelt. Berman synes at det er en reaksjon mot en overflod av psykologiserte kvinnefremstillinger på 1890-tallet,¹⁵⁵ som ble tolket feminiserende for malekunsten. Her gjør hun etter mitt syn Munchs oeuvre ensbetydende med nordisk kunst. Senere kontrasterer hun *Badende men* med den svake mannen eksemplifisert med *Marats død I*, 1907 (MM M 351). Den nakne mann i billedkunsten seksualiseres ved å fjerne distanserende retoriske grep, for eksempel allegoriske.¹⁵⁶ Dette legitimeres med et nytt nordisk natursyn som definerer naturen som vital og maskulin.¹⁵⁷ Derimot er hjemlivet feminint.¹⁵⁸ Den erotiserende atletiske mannskropp symboliserer naturens biologiske styrke.¹⁵⁹ Dette står i motsetning til filosofiske teorier om at kvinnen skal være ensbetydende med naturen (se kapittel 1.3).

¹⁵¹ Berman 1993a, s. 117. Sammenlikne med Steorn 2003, s. 109.

¹⁵² Ibid., s. 117, 121-23, 125-33.

¹⁵³ Ibid., s. 124, 129-130.

¹⁵⁴ Ibid., s. 121-23, 131.

¹⁵⁵ Ibid., s. 117.

¹⁵⁶ Ibid., s. 119, 124.

¹⁵⁷ Ibid., s. 117.

¹⁵⁸ Ibid., s. 126.

¹⁵⁹ Ibid., s. 117.

Berman konstruerer konteksten ved å flette sammen estetiske, erkjennelsesfilosofiske, medisinske og samfunnspolitiske innflytelser. Hun baserer seg stort sett på tyske filosofiske og naturvitenskaplige publikasjoner av Nietzsche og Haeckel. Det medisinske aspektet informerer om utbredelsen av talasso- og helioterapi i Tyskland og Norden med konsentrasjonen på nudistbevegelsen og nordiske friluftsvitalisme, som begge var delvis sosialpolitisk inspirerte. Staten profiterte av vitalismens fornyende og styrkende krefter. I Norge knyttes det til nasjonale bestrebelser etter 1905. Mannskroppen tolkes som et tegn på den kraftfulle naturen og en nordisk karakter. Det blir vanskelig å bolke nasjonale grenser siden hun i ikke markerer noe tydelig skille mellom Tyskland og Norden. Et feministisk ståsted eller feministisk ideologi gjør seg ikke gjeldende, verken i argumentasjonen eller ved litteraturbruken. Kun få avsnitt inneholder en oppsummering av et negativt kvinnebilde ved århundreskiftet 1900. Essayet anses som kontekstanalytisk med orientering til genusforskning fordi Berman tematiserte maskulinitet, noe som er typisk for 1990-talls feministiske studier og gender studies.

Andre publikasjoner hvor Berman tematiserer maskulinitet publiseres i 1993 og i 2006. I *Edvard Munch's Self-portrait with Cigarette. Smoking and Bohemien Persona*, 1993 kontekstualiserer hun blant annet med dekadens blant menn omkring århundreskiftet til 1900-tallet og sigarettindustriens historie. Hun fletter inn flere bildeeksempler fra hverdagskulturen for eksempel karikaturer.¹⁶⁰ Dette grepet brukte også Nochlin og Kingsbury i 1972. Det er enda en analogi til Kingsburys essay. Hun gjorde nemlig allerede da oppmerksom på likheter mellom portretter av kvinnelige skuespillere og dekadente menn, særlig Munchs litografi *Selvportrett med sigar* (se kapittel 3). I 2006 publiserer Berman essayet *Bodies of Uncertainty: Edvard Munch's 'New Men' in the 1890* og katalogbidraget *Mens sana in corpore sano: Munchs vitale kropper*, det siste til utstillingen *Livskraft* på Munch-museet.

¹⁶⁰ Berman 1993b, s. 637-639, ill. 8-11; s. 645, ill. 18.

5. Sammenslåing av genialitet og galskap i Munch-resepsjonen – en myte

En nøkkel til kritiske undersøkelser om mytefisering av kunstnerskapen, for eksempel sammenslåing av genialitet og galskap er Griselda Pollocks artikkel *Artists Mythologies and Media Genius, Madness and Art History* fra 1980 (nytt opptrykk i 1988). Selv om Pollock eksemplifiserer problemet med van Gogh, finnes det mange paralleller til kunsthistorieskrivning generelt og til Munch-resepsjonen. I 1994 overførte nemlig Patricia Berman Pollocks problemstilling og deler av hennes argumentasjon til Munch-forskningen. I artikkelen *(Re-) reading Munch. Trends in Current Literature* omhandler Berman både mytedannende publikasjoner om Munch i kapittel 1, *The Mythic Munch* og nyere kontekstualiserende studier i kapittel 2, *The Emerging Munch*, som fungerer som litteraturoversikt.

Pollock argumenterer i *Artists Mythologies and Media Genius, Madness and Art History* for en historisk kontekstualiserende kunsthistorie og imot markedsvirksom legendelitteratur. Pollocks utgangspunkt er marxistisk, i form av spørsmål om produksjonsform, klassetilhørighet, ideologi og sosiale relasjoner.¹⁶¹ Hun mener tolkende kritisisme innen kunsthistorie mangler historisk fotfeste. Den reduserer kunsten til visuell erfaring. Hun synes tolkende kritisisme er med hensikt løsrevet fra sin sosialhistoriske kontekst, fordi dette tillater omsetningen av borgerskapets ideer om kunst og kunstneren. Det hun egentlig krever, er bruken av den sosiologiske metoden på kunsthistorie. Denne metoden ble utviklet innen litteraturhistorie på 1970-tallet. Metoden var ny, men ideen om en indre sammenheng mellom individet, samfunnet, kunsten og religionen er minst 150 år gammel. Den går tilbake Hegel (se kapittel 1.1). Pollock tar ikke stilling til seriøse forskningstradisjoner innen kunsthistorie. Hun eksemplifiserer sine krav om sosialpolitisk kontekstualisering til kunsthistorieforskning med mangelfullt kunsthistorisk og psykobiografisk litteratur om van Gogh. Generelt kritiserer Pollock to typiske former for kunsthistorieskrivning nemlig biografi (monograph) og catalogue raisonné. Biografien behandler kunstnerens liv og verk og en catalogue raisonné er simpelthen en fullstendig og kronologisert verksfortegnelse til en enkelt kunstner. Catalogue raisonné har en viktig økonomisk funksjon. Den hever verdien til verkene, fordi den garanterer for ekthet, datering og proveniens.¹⁶² Van Goghs catalogue raisonné kom ut i 1920, senere utgaver 1930 og 1970. Munchs første omfattende prisreferanse for grafikk kom ut som bok i 1905, redigert av Münchenerforlegeren Reinhold Piper (1879-1953). Verksnummereringen og prislisten skal ha blitt laget av Bruno Cassirer (1872-1941), som hadde en salgskontrakt for originalgrafikk med Munch i årene 1904 til 1907.¹⁶³ Året etter publiserte Hamburgeradvokaten

¹⁶¹ Pollock 1992, s. 68.

¹⁶² Ibid., s. 63.

¹⁶³ Woll 2001, s. 469.

Gustav Schiefler (1857-1935) *Verzeichnis des graphischen Werks Edvard Munchs bis 1906*. Verksfortegnelsen fikk en fortsettelse, 20 år senere, med *Edvard Munch. Das graphische Werk 1906-1926*.¹⁶⁴ Biografier og verksfortegnelser er deler av en kunstindustri¹⁶⁵ rundt en kunstner. Pollock kommer tilbake til dette i 1992, da hun eksemplifiserer samme problemstillingen med Degas.¹⁶⁶ Allerede i 1971 hadde Nochlin tatt stilling til dette punktet.¹⁶⁷

En kan få mer innsikt i sammenhengene ved å se litt nærmere på Pollocks argumentasjon. Kunstnerbiografien, eller mer vitenskaplig kalt bioergografien (biografi- og verksanalyse), synes Pollock, er altfor ofte utelukkende fiksert på kunstnerindividet. Dets analyse baserer seg på kunstnerens kreative personlighet. Kunstneren er subjektet til billedverket og billedverket er tilgangsinstrumentet til kunstnerens fantasifulle og kreative subjektivitet og hele hans personlighet. Verker blir uten videre lest som kunstnerens meninger. Troen på enhet mellom verk og liv er en positivistisk utgangsposisjon innenfor dikterbiografier tidlig på 1800-tallet.¹⁶⁸ I sin narrasjon knytter biografer koherente, lineære og kausale sekvenser sammen til en fiktiv enhet. Berman analogiserer dette for Munch idet hun viser til homologien mellom hans liv og kunst. Tragiske hendelser i Munchs liv knyttes direkte opp til verk.¹⁶⁹ Det spesielle er Munchs deltakelse og ønske om konkret sammenknytning.¹⁷⁰

I Munchs tilfelle avspilte de samme presentasjonene seg og agerte til og med de samme personene som hos van Gogh. Det skjedde nærmest på samme tid. Bortsett fra at van Gogh ble markedsført posthum. Alle etterlatte verk i dødsboet til van Gogh ble forvaltet og gjort tilgjengelig av Johanna van Gogh-Bonger (1862-1925), enken til van Goghs bror Theo (1857-1891). Hun drev en systematisk utstillings- og salgsvirksomhet ved hjelp av Berlinergalleristen Paul Cassirer (1871-1926).¹⁷¹ I 1914 publiserte hun van Goghs korrespondanse i forlaget til Bruno Cassirer, fetter og kompanjong til Paul. Munch hadde en salgskontrakt med Bruno Cassirer (se ovenfor). Fetterne Cassirer hadde også innflytelse på innkjøp for museer pga. deres komitévirksomhet. Van Gogh ble kanonisert gjennom innkjøp til statlige institusjoner¹⁷² med ett høydepunkt i 1911. *Das Mohnfeld* (F 581) ble mot stor protest innkjøpt til Bremer Kunsthalle for 30.000 Mark.¹⁷³ Først ute på kunstmarkedet var derimot private samlere,¹⁷⁴ blant annet Berlinersecessionsleder, maler og

¹⁶⁴ Ibid., s. 465-468. Se også Schiefler 1906; Schiefler 1926.

¹⁶⁵ Pollock 1992, s. 74.

¹⁶⁶ Ibid., s. 24-25.

¹⁶⁷ Maren-Grisebach 1974, s. 14-15.

¹⁶⁸ Nochlin 1971, s. 23.

¹⁶⁹ Berman 1994, s. 45.

¹⁷⁰ Ibid., s. 48.

¹⁷¹ Koldehoff 2002, s. 26.

¹⁷² Ibid., s. 6, 32-34.

¹⁷³ Ibid., s. 3.

¹⁷⁴ Ibid., s. 6.

grafiker Max Liebermann (1847-1935),¹⁷⁵ Schiefler og kunstkritikker Julius Meier-Graefe (1867-1935). Alle tre er kjente personligheter i Munchs kunstmarked. Meier-Graefe publiserte bøker i høye opptrykk.¹⁷⁶ En nøkkelrolle i resepsjonsprosessen til van Gogh hadde hans publikasjoner *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, 1904 og *Die Impressionisten*, 1907. I 1915 gjør han rede for Munch i kapittelet *Der Norden*.¹⁷⁷ Berman tematiserer ikke nettverkenes analogi. Hun leverte i 1994 et bidrag til CASVA-symposiet om *The Invention of History: Julius Meier-Graefe, German Modernism, and the Geneology of Genius*.¹⁷⁸

Det mer spesielle kritikkpunktet til Pollock er myten om det gale geniet, som manifesterte seg hos van Gogh. Samme tematikk, mytedanningen av kunstnerskapen til van Gogh, ble i et større perspektiv analysert av Carol Zemel. Hennes monografi *The Formation of a legend. Van Gogh Criticism, 1890-1920*, fra 1980 er en av kildene til Pollocks artikkel. Zemel konkluderte med at resepsjonen av van Gogh gjennomgikk tre faser. Kunstneren ble fra ca. 1900 til 1908 interpretert som avkom av impresjonistene, fra 1909 til 1911/12 knyttes han retrospektivt til de nye kunstretningene, særlig til ekspresjonistene. I årene 1911/12 starter fase tre med en mer systematisk myte- og legendedanning av van Goghs kunstnerskap. I 1996 blir mytefiseringen av van Gogh på nytt problematisert av Nathalie Heinrich i *The Glory of Van Gogh. An Anthropology of Admiration*. I 2002 publiserte Stefan Koldehoff resultatene av undersøkelser av Meier-Graefes kunstnerbiografier under tittelen *Meier-Graefes van Gogh. Wie Fiktionen zu Fakten werden*. Også han ryddet grundig opp i mytene.¹⁷⁹

Tilbake til Pollocks fokusering på galskap og geniet. Noe Berman analogiserte på Munch. At kunst og galskap ble knyttet sammen, hadde etter Pollocks syn følgende funksjon. Det var ment som forskjell, annerledeshet, eksess og ikke som klinisk patologi. Dette tillater først og fremst en konsentrasjon på subjektiviteten som kunstverkets mening, en uhistorisk tilnærming. Pollock sporer opp detaljer på bakgrunnen av R. og M. Wittkowers publikasjon *Born Under Saturn*, 1963, som forklarer fenomenet med Platons idé om mania, Seneca og Schopenhauer.¹⁸⁰

Noen måneder før van Goghs død, januar i 1890 publiserte Albert Aurier en av de første kunstkritikkene, som snakket dette mytedannende –gal, men genial- språket, *Les Isolés – Vincent Van Gogh*. Det etablerte synet at galskap og kreativitet hører sammen, fikk ny fart med datidens psykologiske undersøkelser. I van Goghs tilfelle har det i flere tiår vært en omdanning av

¹⁷⁵ Berlinersecessionen dannes i 1899, se Neues Fischer Lexikon 1979, s. 3679. Liebermann protesterte mot å stenge Munchs utstilling i Berlin i 1892, se Eggum 1995, s. 92.

¹⁷⁶ Ibid, s. 32.

¹⁷⁷ Meier-Graefe 1915, s. 645-653. Se også Meier-Graefe, 1894; Meier-Graefe 1895.

¹⁷⁸ Nimmen (red.) 1997, s. 79.

¹⁷⁹ Koldehoff 2002, s. 32.

¹⁸⁰ Pollock 1980, s. 69.

uspesifikke sykdomer til kunstnerisk galskap. Ikke bare som del av hans kunstnerisk virke; nei, som eneste årsak og tilgang til den.¹⁸¹ Siden 1922 finnes det seriøst mente psykiatriske analyser av van Goghs billedverk og hans korrespondanse, etter 1932 også av hans medisinske journaler. Legene fant forskjellige diagnoser men var enige i at disse var årsaken til van Goghs malemåte, hans stil. Pollock synes analysene er unøyaktige og predisponerte. Hun avkrefter myten om van Goghs galskap blant annet med en kontekstanalyse av hans maleri *Crows Over the Wheatfields* fra 1890 (F 779). Analysen viser en helt annen person og anskuelige sammenheng som slett ikke var patologiske.

Videre til Bermans artikkel *(Re-) reading Munch. Trends in Current Literature*, 1994. Berman antar en stereotypisering og mytifikasjon av Munch gjennom kritikere og vitenskapsmenn. Liknende Zemels resepsjonsfaser til van Gogh utpeker Berman fire faser i Munch-resepsjonen. Munch ble oppfattet som pessimistisk misogynist i 1890-årene, som isolert nordisk geni tidlig på 1900-tallet, som eksistensialistisk helt på 1950-tallet og etter 1968 som bohem.

Hun ser forfatterens intensjoner som årsak til forskjellen. Likt og meget stabilt er at Munchresepsjonen i stor grad er biografisk rettet. Verkenes tolkninger speiler hans lidelser og livs tragedier. Dette, synes Berman, førte til en stereotypisering av Munch. Hun påpeker at nyere kontekstualiserende studier vil levere et mer komplekst og mer balansert syn på Munch.¹⁸² Analog til Pollock anvender Berman den sosiologiske metoden. Pollocks krav om mer historisk analyse og mindre psykobiografisk litteratur innen kunsthistorie innfris. På samme måte som Pollock nevner Berman forfattere, hvor en kan finne teoretisk bakgrunn til sammenføring av galskap og genialitet. Hun supplerer med Sigmund Freuds (1856-1936) publikasjon *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*. Dette blir fulgt av eksempler på tidlig kunstkritikk hvor dette omsettes. Munchs klinikkopphold i København nevnes.Psykoanalytiske publikasjoner om Munch ramses opp. Posthume psykiatriske og psykologiske analyser av Munch finnes siden 1950-tallet.¹⁸³ Ved Munch-museets bibliotek er det samlet mange artikler fra tidsrommet 1954 til 2003. Kvantiteten var størst i 1980-årene. De fleste er blitt publisert i medisinske eller psykologiske fagperiodika, færre i kulturvitenskapelige periodika.¹⁸⁴ Berman kritiserer konklusjonene i de individpsykologiske publikasjonene på samme måten som Pollock. Nemlig forutinntatthet og mangel på dokumentasjon. Analogien til van Gogh viser Berman i to separate setninger.¹⁸⁵ Berman kritiserer deretter innholdet til posthume hagiografiske biografier publisert av Munchs venner og kollegaer. Anekdotene i disse

¹⁸¹ Ibid, s. 70.

¹⁸² Berman 1994, s. 46.

¹⁸³ Ibid, s. 49.

¹⁸⁴ Egne undersøkelser på grunnlaget av Munchmuseets database mikromac (upublisert), se Munch-museet Oslo, bibliotek, database mikromac, søkeord psykologi.

¹⁸⁵ Berman 1994, s. 49 og 58.

publikasjonene støtter og viderefører myten om det gale geniet. Nytt er at Berman gjør oppmerksom på kronologiske ulikheter i oeuvreurvalget til Munch. Verk laget etter 1909 fant liten oppmerksomhet sammenliknet med kunsten hans fra 1890-tallet. Hun fant argumentasjoner som sier at helbredelsen hans fratok ham kreativiteten og genialiteten.¹⁸⁶ I kapittel 2, *The Emerging Munch*, omtaler hun betydningen av utvalgte publikasjoner og utstillinger til Munchforskning etter 1963. Utvalget skjedde på grunnlag av oeuvreurvalget etter 1909. Hun viser til sine egne publikasjoner som omhandler verk etter 1909, PhD-avhandlingen *Monumentality and Historicism in Edvard Munch's University of Oslo Festival Hall Paintings*, 1989, essayet *Body and Body Politic in Edvard Munch's Bathing Men. The Body Imaged*, 1993, *Edvard Munch's Selfportrett with Cigarette. Smoking and the bohemian Persona*, 1993. Hun roser publikasjonene til Heller, Eggum, Woll. Berman fordyper og distraherer sine funn i retning av Munchs kvinnesyn i 1997 i katalogessayet *Edvard Munch: Women, "Woman", and the Genesis of an Artist's Myth* (se kapittel 6).

¹⁸⁶ Ibid, s. 58.

6. Feministiske og genusrelaterte katalogessay i speilet av Munch-utstillinger i USA

Ved å belyse Munchs representasjon ved utstillinger i USA nærmere, ønsker jeg å spore opp når kvinnetematikken ble tatt opp som utstillingstittel og hvordan resepsjonen av Munchs kvinnefremstillinger blir synlig i katalogessay. Samtidig vil jeg legge vekt på hvilke motiver som ble vist og i hvilken teknikk, det vil si om det handler om tegninger, trykkgrafikk eller malerier. Samlinger og forfattere skal også inngå i betraktningen.

Munch hadde utstillinger i USA fra 1912. Inntil 1964, 20 år etter hans død, er et overveiende antall deltakelser i fellesutstillinger framfor separatutstillinger. I samme tidsperioden ble Munchs verk vist 30 ganger. I fellesutstillinger deltok han hyppigere med malerier (17 ganger) enn med grafiske trykk (to ganger). Derimot presenterte han i separatutstillinger oftere kun grafiske verk (fire ganger) enn malerier (en gang). Ved noen få utstillinger kunne ikke billedteknikken identifiseres. I perioden 1965 til 2002 gikk antallet av separatutstillinger i USA kraftig opp (31) og ble nesten jevnt med antallet deltakelser i fellesutstillinger (28). Antall utstillinger generelt fordoblet seg i forhold til perioden 1910 til 1964 (se appendiks VI). Eksempler på store og mindre store utstillinger fra og med 1950-tallet med en hvis relasjon til gendertematikken skal nevnes før kvinnetematiske utstillinger betraktes. De ble valgt på grunn av sin representative form eller fordi de relaterer seg til symbolisme, jugendstil og seksualitet.

I 1950 gjorde den første store retrospektive utstilling Munchs verk kjent for et større publikum i USA. Vandreutstilling startet i Boston og besøkte ti andre nordamerikanske byer.¹⁸⁷ I 1960 viste fellesutstillingen *Art Nouveau: Art and Design at the Turn of the Century* ved MoMA i New York to verk av Edvard Munch. Disse var maleriet *Skrik* og litografien *Madonna* (W 39). Det respektive katalogessayet fremhever at Munch i tillegg til stiltypiske dekorative aspekter fremtoner psykologisk involvering. Forfatteren synes Munchs verk representerer den tidstypiske melankolien ved århundreskiftet. Uttrykket for angst oppfattes som svært sterk, både når Munch behandler mann-kvinnerelasjoner med opptoning av begjær og kjærlighetslidelser, og også når han fremstiller individuelle figurer som konfronteres med livets krefter eller med døden.¹⁸⁸

I 1966 ble det holdt den andre store retrospektive utstilling av Munchs verk ved Guggenheim-museet i New York.¹⁸⁹ Linda Nochlin gikk hardt ut med sin kritikk av Munchs

¹⁸⁷ Nimmen (red.) 1997, s. 63.

¹⁸⁸ Selz 1960, s. 79-81.

¹⁸⁹ Nimmen (red.) 1997, s. 63.

billedverk i artikkelen *Edvard Munch: The Limets of Content*, som kommenterer verk vist på denne utstillingen.¹⁹⁰

“... one often finds Munch’s quasi-allegories all-too-translatable into literary idiom of the ideas that generated them, the concepts themselves obvious and banal, lacking richness of implication, the imagery trivial in its naive Jugendstil simplifications”¹⁹¹

Hun trekker linjer fra Munchs verk til impresjonister, naturalistisk arbeidende symbolister, til van Gogh og datidens avantgardekunstnere. Hun hevder Gauguins verk er ”superior” sammenliknet med Munchs. Hun synes ikke at Munch virkelig klarte å forene de tre elementene i bildene sine, nemlig billedstruktur, symbolisme og egne emosjoner. Det virker som om Nochlin og Greenburg var enige i sin nedvurdering av Munchs kunst (se kapittel 1.1).

Fra 1970-tallet skal to markante utstillinger nevnes. Den første er utstillingen *The Epstein Collection* ved Allen Memorial Art Museum i Oberlin i 1972. Oberlin har en gang tidligere i 1946 vært utstillingssted for Munchs verk. Epstein Collection eier og forvalter en rik samling av Munchs grafiske arbeid. Richard Epstein forteller i en katalogintroduksjon i 1984 en anekdote om en provokativ tagging i sammenheng med utstillingen i 1972.¹⁹² Taggingen lød ”Munch is a pessimistic womenhater”.¹⁹³ Det kan hende det finnes sammenhenger med den feministiske bevegelsen generelt eller med de første feministiske kulturvitenskaplige publikasjonene, som kom ut omtrent på samme tid. At dette ikke ble uten følger for både Epstein-familien og Munch-kuratorer i USA, kommer jeg tilbake til. Katalogessayet til utstillingen i Oberlin i 1972 lød *Munch and the Clarification of Life* og ble skrevet av Reinhold Heller. Tre år tidligere hadde Heller fullført sin universitetsutdanning ved Indiana University med doktoravhandlingen *Edvard Munch’s Life Frieze: Its beginnings and Origin*. Betydelige utstillinger av samlingen i USA ble vist i Washington DC i 1969 og 1990, i Oberlin 1972 og 1983, i West Palm Beach 1986, i Hanover NH i 1986, i San Diego i 1997. Både utstillingen i Oberlin 1983, West Palm Beach og i San Diego kommenteres senere.

Den andre markante utstillingen på 1970-tallet er *Edvard Munch: Symbols and Images*, holdt i National Gallery of Art i Washington i 1978/79. Med i alt 245 utstilte verk er utstillingen den dag i dag den kvantitativt største i sitt slag i USA. Den var svært representativ og mangfoldig. Malerier, grafiske trykk og tegninger ble vist. De fleste verk ble lånt inn fra norske samlinger. Navnene til katalogessayforfattere gir uttrykk for et norsk-amerikansk samarbeidsprosjekt. Innledningen ble skrevet av Robert Rosenblom. Reinhold Heller, Arne Eggum, Trygve Nergaard,

¹⁹⁰ Nochlin 1966, s. 34-38.

¹⁹¹ Sitat av Nochlin 1966, s. 36.

¹⁹² Epstein, R. 1984, s. 7.

¹⁹³ Sitat ibid.

Ragna Stang, Bente Torjusen og Gerd Woll bidro med essay. Antall norske bidrag er stort. Flere bidrag setter Munch i en sentraleuropeisk kulturhistorisk kontekst på slutten av 1800-tallet, men også hans skandinaviske miljøer belyses. *Femme fatale*-visualiseringer problematiseres. Heller skrev essayet *Love as a series of paintings and Matter of Life and Death. Edvard Munch in Berlin, 1892-1895. Epilogue, 1902*.¹⁹⁴ Han markerte seg i disse årene som USAs fremste Munch-spesialist. Bente Torjusen bidro med essayet *The Mirror*. Det var tittelen på Munchs planlagte mappe med grafiske trykk i 1897. Mange kunsttrykk til denne mappen var blitt laget av Munch i Paris mellom 1896 og 1897.

Munchs *The Mirror* og hans allianser i Paris spiller også en rolle i de tre neste utstillingene som gikk av stabelen på 1980-tallet. Den første var *The Prints of Edvard Munch: Mirror of his Life: An exhibition of prints from the Collection of Sarah G. and Lionel C. Epstein*. Denne utstillingen ble igjen holdt ved Oberlin College i 1983, elleve år etter den første Epsteinutstillingen der. Katalogen ble skrevet av Sarah Gamble Epstein og utgitt av Jane van Nimmen.¹⁹⁵ Epsteins essay *Women, turmoil, and illness* belyses senere under kvinnetematiske utstillinger.

Den andre var fellesutstillingen *Artists of: Bonnard, Toulouse-Lautrec, Vallotton, Vuillard* i 1984. Det ble vist kun ett verk av Munch.¹⁹⁶ *La Revue Blanche* var et fransk avantgardeperiodikum på 1890-tallet (1889-1903). Forbausende likt med det senere tyske tidsskriftet *Pan* (fra 1895) ble *La Revue Blanche*-utgavene fra 1894 forfinet med originale kunsttrykk. Kunstnergruppen *Les Nabis* med sine medlemmer Maurice Denis (1870-1943), Pierre Bonnard (1867-1947), Eduard Vuillard (1868-1940) og Paul Serusier (1863-1927) var tett knyttet til journalen. Andre bidragsytere var kunstnere som Toulouse-Lautrec, Felix Vallotton (1865-1925) og Odilon Redon (1840-1916) på grunn av deres virke innen grafiske trykk. Lanseringen av kunstperiodika med originaltrykk som *La Revue Blanche* og *Pan* var neppe tilfeldig. Innovasjonen falt midt i en periode når interessen for originaltrykk blant kunstkjennere fikk et stort oppsving i Frankrike, England og Tyskland. Dette må sees i kjølvannet av fotografiets fremvekst, som fortrenget reproduksjonsgrafikken som hittil hadde vært den eneste muligheten for mangfoldiggjørelse av avbildinger. Som reaksjon på dette oppsto en ny interesse for trykketeknikkens kunstneriske særpreg. Mens raderingskunsten vekket oppmerksomhet allerede fra 1860-årene i Frankrike og England, fikk litografi og tresnitt en voldsom popularitet i 1890-årene med sitt sterkeste utslag i Frankrike. Stimuleringen utviklet seg fra tett samarbeid mellom kunstnere og deres respektive profesjonelle trykkerier på den ene siden, og forleggere, redaktører og kunsthandlere med deres

¹⁹⁴ Heller 1978, s. 87-111.

¹⁹⁵ Woll 2001, s. 477.

¹⁹⁶ Waller, Seiberling 1984, billednr. 113.

kundenettverk på den andre siden. Prosessen institusjonaliseres tidlig med foreninger, utstillinger, tidskrifter og salgskontrakter.¹⁹⁷ Tilbake til Munch og *La Revue Blanche*. Munch hoppet tidsnok på innovasjonens tog og fikk drahjelp av et nyetablert nettverk av forleggere og kunstpublisister. Munch startet sin karriere som kunstgrafiker i 1894 og hans første mappe med åtte kunsttrykk ble lansert av Meier-Graefe i 1895. Samme Meier-Graefe var medutgiver av *Pan*. Etter Meier-Graefe-porteføljen planla Munch mappen *Die Liebe* med 19 trykk. Prosjektet ble ikke fullført, men gikk derimot gradvis over i hans tredje mappe-idé *The Mirror*, som ble annonsert med 22 grafiske trykk i 1897. *The Mirror*-portefølje forble et prosjekt. Allerede i 1895 hadde også *La Revue Blanche*-utgiveren Thadée Natansson lagt merke til Munch ved sitt besøk i Kristiania. I novemberutgaven av *La Revue Blanche* i 1895 publiserte Natansson essayet *Peintress de Kristiania* som omtaler Munchs utstilling ved Galleriet Blomquist i oktober. I desemberutgaven ble det vist en reproduksjon av litografien *Skrik* (W 38) med en tilhørende tekst av Munch. Et halvt år senere publiserte Strindberg essayet *Exposition Edouard Munch* om utstillingen ved Siegfried Bings (1838-1905) Salon de l'Art Nouveau i samme periodikum i juni 1896.¹⁹⁸ Strindbergs tolkning av Munchs kvinnemotiver ses på som en av de første femme fatale-omtaler i forbindelse med Munchs kunst. To år før Strindberg hadde Przybyszewski i *Das Werk des Edvard Munchs. Vier Beiträge*, 1894, tematisert den ondskapsfulle kvinnen.¹⁹⁹

Den tredje utvalgte utstillingen på 1980-tallet var *Edvard Munch: Mirror reflections*, ved Norton Gallery of Art i West Palm Beach i 1986, en av utstillingene med en betydelig andel av verk fra Epstein Collection og som de to forrige knyttet til Munchs *The Mirror*. Billedmateriale ble ellers lånt inn fra samlinger i USA og Norge, derav Nelson Blitz Jr.-samlingen og Munch-museet. Mangfoldighet sto bak konseptet til utstillingens kuratorer Aldis Brown, Jane Van Nimmen, Sarah Gamble Epstein og katalogansvarlig Patricia G. Berman. Dette er muligens Bermans debut innen Munch-relatert utstillingsvirksomhet. Berman avsluttet sin universitetsutdanning tre år senere i 1989 med PhD-avhandlingen *Monumentality and Historicism in Edvard Munch's University of Oslo Festival Hall Paintings*. Auladekorasjonene var allerede blitt tematisert i katalogen til utstillingen *Mirror reflections*. Torjusens essay *The Mirror* fra 1978 spiller en nøkkelrolle i Bermans innledning "Mirror Reflections: Edvard Munch, 'The Frieze of Life' and the 'Mirror'". Det er faglig interessant at kuratorene valgte å vise ni fotografier av Munch i tillegg til de 55 tegninger, grafiske trykk og malerier (det er flest malerier). De presenterte til og med to fotografiske

¹⁹⁷ Helliesen 2000, s. 31-44.

¹⁹⁸ Torjusen 1978, s. 194, 196. Natanssons artikkel er nummeret 59 fra 15.11.1895, s. 474-478 og Strindbergs essay i nr. 72, fra 1.6.1896, se <http://www.marcel-schwob.org/Articles/142/la-revue-Blanche-volumeIX-serie-pariesienne>, 04.11.2006.

¹⁹⁹ Karpf 1996, s. 17-21.

reproduksjoner av Auladekorasjonene i Oslo. Katalogen er delt i fem undertitler og en appendiks med fotografiene. Blant undertitlene finnes: *Frieze of Life*, *Renewed Interest in Natur, Landscape*, *Portraits*, *Later Friezes*.²⁰⁰ Det kan fastholdes at utstillingen søker å vise mer enn hans allerede kjente verk. Hans ikke så kjente verk, som knyttes geografisk til i hans hjemland og verk av hans senere kunstnerskap inkluderes.

Fra 1990-tallet nevnes to interessante utstillinger. Det er utstillingen *Edvard Munch and his models 1912-1944* i Berkeley i California i 1993 og *Love – Isolation – Darkness: The Art of Edvard Munch* ved Brunce Museum i Greenwich 1996-97. Den første var en vandreutstilling som ble vist i Japan og Tyskland i 1992 og 1993 med katalogessay av Arne Eggum, Bodil Stenseth og Ursula Zeller. Til utstillingen *Love – Isolation – Darkness* skrev David Abrahamsen katalogessayet *Edvard Munch: illness, love and grief*.²⁰¹

Etter millenniumskiftet er tre utstillinger relevante. Den første er den internasjonale utstillingen *Edvard Munchs paintings 1892-1917*, som ble vist i Danmark, Sveits og USA i 2000-01. Utstillingen ble vist ved Mitchell-Innes & Nash i New York våren 2001. *Between fear and sex. The odyssey of Edvard Munch* er en undertittel i katalogen av Janine Perron. Perrons essay gir en kort oversikt over livsfrisens opprinnelse og dens meta-betydning i analogi til Julia Kristevas begrepsbruk i litteraturvitenskap. Perron har med en liten fordypning i *Vampyr*, som hun kaller for ”a dramatic gender reversal”²⁰². Det vies også oppmerksomhet på Munch som symbolistisk landskapsmaler.²⁰³

Psyche, symbol and expression er temaet for en utstilling ved McMullen Museum of Art, Boston College i 2001. Katalogen er redigert av Jeffery Howe. Blant annet viser undertittelen *From Spiritual Naturalism to Psychical Naturalism: Catholic Decadence, Lutheran Munch, Madone Mystérique* av Stephen Schloesser²⁰⁴ til en tematisering av Munchs kvinnefremstillinger. Dette omfattende katalogbidrag diskuterer den spirituelle og kreative funksjonen til blant annet *Madonna* som et svar på tapet av mystikk gjennom modernisering.

I februar 2006 åpnet en storslagen retrospektiv utstilling under tittelen *Edvard Munch: The Modern Life of Soul* i MoMA i New York. Med til sammen 87 malerier og 50 tegninger skal hver eneste fase i karrieren dokumenteres. Det sies at Munchs tolkninger av sine egne kriser vil åpenbares og overføres i en universell sammenheng.²⁰⁵ Før jeg fortsetter med utsøkte

²⁰⁰ Berman 1986, s. 9-14.

²⁰¹ Abrahamsen 1996, s. 34-35.

²⁰² Perron 2000, s. 3.

²⁰³ Perron 2000, s. 5.

²⁰⁴ Schloesser 2001, s. 75,110.

²⁰⁵ Fuglehaug 2006, s. 6.

kvinnetematiske utstillinger skal det fastholdes at antall utstillinger steg kraftig etter 1965. Det kan forklares med en større tilgjengelighet av verk etter Munch-museets åpning i 1963. Ut fra tittelvalget ble utstillingene mer differensiert. Psykologiske og seksuelle aspekter i hans verk presenteres kontinuerlig i perioden 1960 til 2006. Munchs verk kontekstualiseres. Fra 1960-tallet settes hans arbeid i en sentraleuropeisk kontekst. Ved separatutstillinger prøver man å belyse hans kunstnerskap også i norsk kontekst fra 1980-tallet. Der vises også et større mangfold av arbeid. Hans fotografier, landskapsmalerier og senere friser inkluderes. Epstein Collection spiller en viktig rolle i utstillingsvirksomheten i USA. Nyetablerte og fremtidige Munch-forskere fikk virke som kuratorer i deres utstillinger, for eksempel Heller og Berman. Munchs verk utfordret enkelte til å utøve faglig og feministisk kritikk på slutten av 1960-tallet og i begynnelsen av 1970-tallet. Kritikken gjelder verkets innhold og teknisk utføring.

Kvinnefremstillinger som et overordnet tema for en utstilling av Munchs verk i USA ble fremhevet ved utstillingstitler fra 1978. Først ute var fellesutstillingen *Images of Women. Printmakers in France from 1830-1930* ved Museum of Fine Arts, University of Utah i Salt Lake City, hvor fem trykk ble vist. Utstillingen ble kuratert av Gabriel P. Weisberg. Katalogens *Part III: An Era of Increasing Emancipation: 1891-1905* beskriver femmes fatale-motivets betydning for symbolistene. Et avsnitt befatter seg nærmere med Munch.

Tre år senere, i 1981, kuraterte Reinhold Heller i samarbeid med graduerte studenter fellesutstillingen *The Earthly Chimera and the Femme Fatale. Fear of Women in Nineteenth-Century Art* ved David and Alfred Smart Gallery, University of Chicago.²⁰⁶ Verk av 28 symbolistisk arbeidende kunstnere ble vist, med Edvard Munch og Paul Gauguin i spissen. Heller lanserer sin introduksjon under tittelen *Some observations concerning grim ladies, dominating women, and frightened men around 1900*. Han proklamerer at de utstilte verk viser menns reaksjon på kvinnefrigjøringen i Europa omkring århundreskiftet. Særlig kvinnes representasjon i det offentlige rom skal ha fremprovosert degenerasjonsangst hos menn. Heller gir et kort sammendrag av et misogynt kvinnebilde fra tidlig kristen tid (Korinter 11: 3, vers 8-10) til sin egen samtid med hovedvekt på tiden mellom 1890-1910. Han støtter sin argumentasjon på tyskspråklige leger og psykologer, Möbius, Weininger og Max Nordau alias Max Simon Südfeld (1849-1923), og på diktere som Strindberg, Wilde og Ibsen. Heller markerer en tidsmessig grense mellom 1800-tallsbegreper for den onde kvinnen: *earthly chimera* eller *grim lady* som ble brukt av symbolistene og 1900-talls: *femme fatale*, (se kapittel 1.3). Katalogen omtales i *Women's Art Journal* i 1983.

²⁰⁶ WAJ Vol 4, No. 1 Spring summer 1983, s. 57.

Hellers fokusering på kunstnerens misogyni kritiseres fordi argumentasjonen hans virker for lite differensiert. Det fremheves positivt at også verk av to kvinnelige kunstnere, Romaine Brooks (1874-1970) og Gertrude Käsebier (1852-1934), ble valgt ut. Munchs verk var på denne fellesutstillingen representert med elleve grafiske blad som gjengir ni forskjellige motiver: litografiene *Hendene* 1895 (W 42), *Sjalusi II* 1896 (W 69), *Aske II* 1899 (W 142), og *Kvinnen med rødt hår og grønne øyne*, *Synden* 1901 (W 198), fire varianter av *Vampyr*, både som litografi og tresnitt 1896-1902 (W 41), tresnittet *I mannens hjerne* 1897 (W 110), to varianter av *Kvinnen*, fra 1895 (W) og 1899 (W 147) radering og litografi, etsninger og kaldnålsradering *Under Åket* og *Selvmorderen*, 1896 (W 56, 57 på et blad) og *Spøkelser*, 1905 (W 257).²⁰⁷

I samme år som Hellers fellesutstilling, presenteres de to første separatutstillingene av Munchs verk under kvinnetematiske titler, *Edvard Munch. Paradox of woman* og *Edvard Munch and the female paradigm*, som er nokså like i sin utredning. Kun grafiske blad ble vist. Utstillingen ***Edvard Munch. Paradox of woman***, 1981, ved Aldis Brown Fine Arts i New York lånte inn trykk fra Epstein-samlingen. Carol Ravenal skrev katalogteksten *Women in the Art of Edvard Munch (1863-1944)*. Hun gjør oppmerksom på ambivalenser og paradokser i Munchs kvinneframstillinger fra *Madonna* (W 39) til *Harpy* (W 145) på et psykobiografisk grunnlag. Etter en kronologisk sammenstilling av motivene atskiller hun forskjellige psykologiske episoder av Munchs liv. Den sosiokulturelle kontekst er kun skissert. Hun eksemplifiserer samfunnsdebatten om kvinnebildet med filosofer som Schopenhauer, Nietzsche og forfattere som Jæger, Ibsen og Strindberg og franske og engelske dekadenter med homofil bakgrunn, medisinerer som Weininger og billedkunstnere som Moreau, Rops, Beardsley, Klimt og Klinger. Munch får en særstilling i hennes argumentasjon. Hun og psykiateren Harold W. Jr. Wylie har tidligere publisert psykologisk vinklede arbeid.²⁰⁸

Utstillingen ***Edvard Munch and the female paradigm***, 1981, ved Virginia Museum i Richmond var et samarbeidsprosjekt med Virginia Museum Theatre, som på sin side presenterte en produksjon av Ibsens *Gengangere*, fra 1881. Verkene til utstillingen ble lånt inn fra både Epstein Collection og Lessing Rosenwald Collection. Katalogteksten, forfattet av Claire Farago, fokuserer på motivet *Kvinnen*, 1895, (W 22) og prioriterer den sosiokulturelle kontekst fremfor psykobiografiske skildringer. Sammenliknet med Ravenal utvider hun det filosofiske og litterære tidsspektrum med Søren Kierkegaard (1813-1855), Baudelaire og Zola. Innflytelsen fra Darwins evolusjonsteori og populærvitenskaplig psykologi på Munch, Przybyszewski, Strindberg og

²⁰⁷ Heller 1981, s. 7-14.

²⁰⁸ Titlene er *Edvard Munch: A Study of Narcissism og Artistic Creativity*, 1976 og *Women in the Art of Edvard Munch: Alpha and Omega*, *Women in the Art of Edvard Munch: The Madonna-Medusa Complex*, 1979, se Bimer 1985, s. og litteraturliste.

Heiberg fremheves. Også Munchs oppdragsarbeid til prosa av Strindberg og Przybyszewski og poesi av Baudelaire og Emanuel Goldstein (1862-1921) nevnes. Kvinneparadigmer i Munchs samtid skildres både som paradoks (opposisjonell) og mangfoldig (multi-faceted). Hun synes Munch dokumenterer og dramatiserer tidens kvinnebilde. *Kvinnen* og *Det syke barn* (W 59) velges ut som nøkkelmotiver av to forskjellige skapelsesperioder i Munchs kunst. Mens *Det syke barn* danner grunnlaget for Munchs kvinneframstillinger i kombinasjon med død, representerer *Kvinnen* en ny kvalitet. Her trekker hun inn visuelle analogier med for eksempel tre gudinner fra nordisk mytologi.²⁰⁹

Undertittelen *Women, turmoil, and illness* i katalogen til utstillingen *The prints of Edvard Munch. Mirror of his life*, 1983, ved Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, viser til et kvinnefokusert tema innenfor utstillingen. Det er kun trykk fra Epstein-samlingen representert. Redaktør var Jane van Nimmen og eieren Sarah Gamble Epstein var medforfatter. Van Nimmen bidro også med essayet *Patrons and Friends at the turn of the Century*, noe hun i 1997 utdyper med Munchs kvinnelige kunstsamlere (se nedenfor). *Women, turmoil, and illness* innledes med at Munch hadde positive forhold til mange kvinner men også var belastet med angstfølelser overfor kvinner. Bidraget er basert på forenklede psykobiografiske betraktninger om den tidlige død til Munchs mor og hans søster Sofie, om kjærlighetsepisoder med Emilie Thaulow og Mathilde Larsen, om hans vennskap til Eva Mudocci og om hans alkoholisme. På dette grunnlaget tolkes blant annet *Salome II*, *Spøkelser*, *Lust*, *Harpy* og *Alphas død*.²¹⁰

Året etter i 1984 er Epstein-samlingen igjen grunnlaget for en utstilling under tittelen *Alpha and Omega. Its gestation and resolution* ved Sarah Lawrence Gallery i New York, kuratert av Richard A. Epstein i samarbeid med Mary Delahoyd og Jane van Nimmen. Epstein reflekterer her, tolv år etter den provokative tagging i sammenheng med utstillingen ved Oberlin College i 1972 nedlatende over 1970-tallets feministbevegelse. Han advarer mot svart-hvit-kategorisering i tolkningen av Munchs verk, særlig *Alpha* og *Omega*-serien.²¹¹ Serien var på 1970-tallet blant annet temaet til Evangeline Zogaris' masteroppgave. Hun sammenliknet i *Edvard Munch's Alpha and Omega Series: A Summation of the Frieze of Life Series* fra 1976 mann- og kvinnerelasjoner i *Alpha* og *Omega*-serien og den såkalte livsfrisen. Hun konkluderer med at Munch ut fra sine egne erfaringer visualiserer, hvordan relasjoner mellom mann og kvinne havner til slutt i ytterst håpløshet og dette pga kvinnens svakhet og utroskap. Det eneste positive i disse relasjonene er det biologiske aspektet, fortsettelsen av menneskeheten. I *Alpha* og *Omega*-serien kommer i tillegg

²⁰⁹ Farago 1981, folder uten sidetall.

²¹⁰ Nimmen 1981, s. 83-97.

²¹¹ Epstein, R. 1984, s. 7-8.

hevnakten. Hun påstår også at Munch kvittet seg med kvinnehatet etter oppholdet i Doktor Jakobsens klinikk og at han deretter aldri igjen opptok samme temaet.²¹²

Det viser seg etter hvert at Aldis Brown, Sarah Gamble Epstein og Jane van Nimmen utvikler et samarbeid som kuratorer. Som allerede nevnt viser de sammen utstillingen *Edvard Munch: Mirror reflections* i 1986 ved Norton Gallery of Art i West Palm Beach hvor Berman avvikler katalogarbeid. Kvinnetematikken tas på alvor i 1997 med utstillingen ***Munch and women. Image and myth*** ved San Diego Museum of Art. Dette er nok en gang et samarbeidsprosjekt av Gamble Epstein, van Nimmen og Berman. Malerier og trykk av Munch ble presentert. Mye tyder på at utstillingen har en feministisk agenda. Formale og tematiske aspekter som titler, ordvalg og appendiks gir utslag for det. Dette er blant annet van Nimmens bidrag om kvinner som samlere til Munchs kunst og en bibliografi om Munch-litteratur publisert av kvinnelige forfattere. Forbilde for denne utstillingen kan ha vært utstillingen *Degas: Images of Women*, som ble vist ved Tate Gallery i Liverpool i 1989. Utstillingen fikk en feministisk setting, dette var en nyvinning²¹³. Tre år senere i 1992 publiserte Griselda Pollock essayet *Degas/Images/Women: Women/Degas/Images: What Difference Does Feminism Make to Art History*, hvor hun reflekterer over utstillingstittelen og begrepsbruken ved feministiske analyser. Essayet hennes innleder en antologi av feministiske essay, relatert til utstillingen i Liverpool. Pollock synes at tittelen *Degas: Images of Women* egentlig er misvisende fordi det kan forstås hierarkisk. Degas er subjektet og kvinnene objektene. Hun forandrer på hierarkiet i essaytittelen (se ovenfor). Pollock relaterer begrepsbruken "images of women" til 1970-talls feminisme hvor man fikserte på kvinnefremstillingens ideologiske funksjon (se kapittel 3). En skal verken bruke uttrykket woman eller women fordi begge kun er kategorier. De benekter kvinnes individualitet. Pollock eksemplifiserer sitt syn med Degas' kvinnefremstillinger.²¹⁴ Hun hevder disse ikke viser kvinner, men mye av Degas. Pollock formulerer også oppgaven til feministisk kunsthistorisk analyse. Den skal identifisere malerier og tegninger på forskjellige måter som sosiale billedverk, men aldri falle tilbake til kunsthistoriens tradisjonelle måte, nemlig feiring av et kreativt subjekt, kunstneren. Hun advarer mot en ensidig fokusering på kunstnerindividet. Utvikling, betingelser og effekter til kunstverkenes representasjon skal iakttas. Pollocks provokante syn skal nå reflekteres i van Nimmens og Bermans katalogessay til *Munch and women. Image and myth*, som ble skrevet fem år etter Pollocks formuleringer. Kuratorene velger, etter mitt syn, flertallsordet women i utstillingstittelen til å understreke mangfoldet av kvinnefremstillinger i Munchs verk. De følger da ikke Pollocks syn.

²¹² Zogaris 1976, s. 59-60.

²¹³ Pollock 1992, s. 23-24.

²¹⁴ Ibid., s. 23.

I forordet til katalogen beretter Gamble Epstein om over 90 intervjuer, som hun holdt med personlige bekjente av Munch og andre personer fra og med 1979. Hun fikk kun positive tilbakemeldinger om Munchs omgang med kvinner. Særlig hans kvinneportretter er blitt ansett som individualistiske. Hun hevder også at hun aldri har truffet en kvinnelig Munch-forsker som synes at Munch var en kvinnehater. Det har vært mange misforståelser i Munchs resepsjon.²¹⁵

Feministisk historieskriving gjør seg gjeldende i van Nimmens katalogessay *Loving Edvard Munch; women who were his patrons, collectors, admirers*. Hun leverer mange interessante fakta om kunstverkenes proveniens og biografiske informasjoner om utvalgte kvinnelige samlere og støttespillere av Munchs kunst. Hun starter hos Munchs stemor Karen Bjørstad (1839-1931) og avslutter med Alma Schindler Mahler (1879-1964). Hun gjør også oppmerksom på nazistenes hærverk i Europa mellom 1933 og 1945. I konklusjonen priser hun Munchs nordamerikanske nåtidige samlere og nevner tre kvinnelige billedkunstnere som ble inspirert av Munchs verk.²¹⁶ Bidraget ville ha fått mer tyngde uten følelsesbetonte formuleringer.

Bermans lanserer essayet *Edvard Munch: Women, "woman" and the genesis of an artist's myth*. Mellom 1986 og 1997 kunne hun publisere flere essay og en PhD-avhandling om Munch. Hun utviklet seg til en betydelig Munch-forsker. Dette konkluderes ut fra hennes tallrike publikasjoner, hennes nærvær på utstillingsplattform.²¹⁷ Hennes katalogbidrag leses som en kontekstanalytisk argumentasjon mot resepsjon av Munch som misogynist. Bidraget hennes er blant annet rettet mot tolkningen av Munchs verk i feministiske essay av Kingsbury, Comini, og Slatkin fra 1970- og tidlig 1980-tallet (se kapittel 3). Berman holder sin intensjon noe skjult idet hun påstår at hun ikke ønsker "to remove entirely from Munch the taint of misogyny".²¹⁸ Dette kan også leses som en akademisk floskel som gir avkall på argumentasjonens fullstendighet. På slutten av sitt essay oppsummerer hun da: "The ambiguities and ambivalence that Munch expresses about masculinity and about the crises of femininity suggest that Munch was neither hopelessly reactionary nor misogynist".²¹⁹ Ved grundig gjennomlesing er essayet hennes alt annet enn drypp. Det er en balansegang som tiltrekker og overbeviser, fordi den bygger på en grundig gjennomgang av materiale, fordi den har kritiske feministiske sekvenser og fordi den likevel er hagiografisk. Det er ikke lett å si hvilken funksjon de feministiske sekvensene har siden de motsier essayets konklusjon. Skal de forstås differensierende, feministisk ideologiserende eller tilslørende? Hun skriver for eksempel i begynnelsen av essayet: "..., Women was a stereotype that erased the

²¹⁵ Epstein I: Nimmen (red.) 1997, s. 8-9.

²¹⁶ Nimmen 1997, s. 43-79.

²¹⁷ Hun har flere ganger vært adviser eller reader for Phd-avhandlinger om Munch, se Yarborough 1995, s., xii.;

Herman 1999, se http://www.lib.umi.com/dissertations/preview_all/9932417, s. 7, 20.02.2006.

²¹⁸ Sitat Berman 1997, s. 12.

²¹⁹ Sitat ibid., s. 35.

complexity and diversity of women. Deployed by male intellectuals as a way of negating women's claim to increasing social and economic geography..."²²⁰, fulgt av et utsagn mot slutten: "The motifs that Munch produced from within his literary milieux echo his and his colleagues' attempts to control women and their social and intellectual authority"²²¹. Leses det siste sitatet i tekstens sammenheng kan det forstås differensierende.²²²

Hvordan Berman likevel klarer å overbevise leserne om at Munch ikke var misogyn, analyseres nå. Hennes argumentasjon baserer seg på fem hovedpoeng. For det første hevder hun at Munchs tidlige kritikere fra 1890-tallet satte i gang Munchs omdømme som misogynist og outsider. For det andre mener Berman at en mann som visualiser kvinner på forskjellige måter, som individ eller som femme fatal, ikke er misogyn. For det tredje avdramatiserer hun Munchs femmes fataleskikkelser. Hun påstår ut fra egen observasjon i sammenheng med én utstilling at de er mindre ondartete og mindre stereotypiserende enn de av hans samtidige. De skal også være mindre seksualisert fordi de mangler taktilitet. I mange tilfeller visualiserte Munch heller New Woman (en emansipert kvinne) enn femme fatale. For det fjerde mener Berman at Munchs provokante visualiseringer ikke var begrenset på kvinner. Han fremstilte også dekadente menn. Dette formulerte Kingsbury i 1972. For det femte påstår hun at hans kvinnesyn er sosialt determinert. Dette ble tidligere problematisert av Heller, Farago og Jayne.

Punkt 1 er en analyse av Munchs tidlige resepsjon. Det er en videreutvikling og konkretisering til hennes artikkel fra 1994 som var sterk knyttet til Pollock. Nå utvider hun temaet med Brouds essay om *Degas's "Misogyny"* 1977. Broude synliggjorde hvordan kunstpublisistene Huysmans, Paul Valéry (1871-1945) og Meier-Graefe fremmet en oppdiktet kvinnefiendelighet hos impresjonisten Edgar Degas. Hun gjorde oppmerksom på to mekanismer: etablering av kvinnefiendtlig tolkning og oppfinnelse av kvinnefiendtlige titler. Huysmans etablerte i 1886 følgende konvensjon: "That of seeing personal malevolence as unavoidable implication of Degas' rejection of feminine stereotypes".²²³ Kunstkritiker Meier-Graefe styrker konvensjonen ved hjelp av nye titler, som setter bildets kvinneskikkelse i et uheldig lys. I Munchs tilfelle er *Vampyr* et kjent eksempel på fengende titler. Myten om Degas' misogyni fortsatte å eksistere frem til begynnelsen av 1970-tallet. I over 80 år var Degas' angivelige misogyni nøkkel til tolkning av et betydelig antall av hans malerier. Ett unntak er Jean Sutherland Boggs arbeid fra 1962. Forfatteren kritiserte denne ensidige forståelse av Degas' kvinneportretter. Broude avdramatiserer Degas' såkalte misogyne

²²⁰ Sitat ibid, s. 11.

²²¹ Sitat ibid, s. 35.

²²² Ibid.

²²³ Broude 1977, s. 247.

kvinnefremstillinger ved å henvise til hans portretter av kvinner og til hans mange venninner. Dette grepet brukes blant annet av Berman ved tolkning av Munch kvinnefremstillinger.

Etter Bermans oppfatning har kritikere og litterater overaksentuert det seksuelle aspektet i Munchs verk, noe som var et hyppig fenomen mot slutten av 1800-tallet. Hun eksemplifiserer det med publikasjoner av Przybyszewski, Strindberg og Meier-Graefe. Disse sammenliknes med Huysmans. Også norske kritikere og forfattere som Andreas Aubert (1851-1913) og Sigbjørn Obstfelder (1866-1900) nevnes i denne sammenheng. På midten av 1900-tallet bekreftet Munchs biografer, blant annet Rolf Stenersen påstandene til Munchs tidligere kritikere. Gjentakelser i publikasjoner og begrenset billedutvalg til utstillinger gjorde sitt. Hun benekter ikke at Munch nyttet sitt renommé.

I punkt 2 ønsker Berman å relativere Munchs misogyne kvinnebilder ved hjelp av et utvidet spektrum av verk. Hun sammenlikner kvinnefremstillinger fra livsfrise-prosjektet med noen få fremstillinger av kvinner i andre tematiske sammenhenger. Disse er maleriene i olje på lerret: *Inger på stranden*, 1889 (RMS), *Dagny Juel Przybyszewska*, 1893 (MMM 212), *Das Arv*, 1897/99 (MM M 11), *På broen*, 1902 (Billedgalleriet Bergen) og tegningen *Adjø*, 1889/90 (MM T 2356). Hun har rett i at Munch også malte individer og sosialkrisiske bilder av andre kalibre enn femme fatale. Deretter nevner Pollock forfatterne Jayne og Gamble Epstein, som har påpekt at deler av Munchs oeuvre benekter hans misogyni og at hans verk er sosialt determinert og ikke uttrykk av misogyni. Bermans argumentasjon får uventet en demagogisk komponent. Berman komprimerer her innholdet til Jaynes essay fra 1989 til en fotnote på side 34, hvor Jayne anmerker at Munchs kvinneportretter av familiemedlemmer og venner viser uavhengighet og positivitet. Hovedpoenget til Jaynes artikkel er en helt annen. Hun ønsket å vise at Munchs seksualiserte kvinnefremstillinger ikke var en reaksjon på sosialpolitiske forandringer i form kvinnebevegelsen men at de bygger på hans materialistiske livssyn influert av Heackel og Darwin. Darwin påpekte blant annet kvinnens inferioritet. Istedenfor å gi avkall på Munchs misogyni påstår Jayne at Munch visualiserer kvinnene som forplantningsfysiologiens slaver og at kvinnes intellektuelle og profesjonelle rom ikke eksisterer i disse kvinnefremstillinger. Berman supplerer det utvidete spektrum av verk med Munchs vennskap til historiske kvinner. Hun støtter seg på arbeid av Wichstrøm om Asta Nørregaard, og Oda Krohg (se kapittel 2). I henhold til nye undersøkelser om misogyni er argumentasjonen til Berman ikke helt tilstrekkelig. Et annet argument er spørsmålet om noen vil bestille eller kjøpe et portrett av en kvinne hvor malerens misogyni kommer til syne.

I punkt 3 til 5 avdramatiseres seksualiserte kvinnefremstillinger. Berman oppfordrer til å se Munchs kvinnefremstillinger mer dialektisk og ikke kun som femme fatale. De skal ses i lys av datidens sosiale kjønnskriser, for eksempel degenerasjonsangsten og kjønns sykdommer. Da kan

Munch heller forstås som observator/dokumentator enn som en motarbeider (reaksjonær). Påstandene om mindre ondskapsfulle og mindre taktile kvinnekropper hos Munch enn hos andre samtidige kunstnere er av subjektiv natur og ikke tilstrekkelig dokumentert. Argumentasjonen om New women og dekadente menn (*Selvportrett med sigarett*, 1895, NG) kan støttes. Generelt dominerer i essayet ”pro-Munch”-ideologi fremfor feministisk ideologi.

Konklusjon

Feministiske og genusfunderte tolkingsperspektiver gjenspeiler seg i Munch-forskningen. Selv om ingen av de store autoritetene på feltet tematiserte Munchs kunstnerskap ut fra et feministisk ståsted, har det blitt etablert en kontinuerlig feministisk arena rundt hans verk. Generelt er femme fatale det sentrale temaet. Angsten for å bli åndelig transformert av disse kvinnene markeres. Kvinnens seksualitet forstås truende. Det omhandles også visualiseringer av livskrets og døden, fremstillinger av mannskropper, portretter, ett landskapsmaleri. Munchs kunstnerskap, hans kvinnesyn og hans livssyn, hans kanonisering tematiseres.

Genusspesifikke bidrag som eksemplifiserer med Munch publiseres allerede i feltets etableringsfase tidlig på 1970-tallet, i 1972. Den første undersøkelsen hvor Munch fremheves i tittelen, dateres til 1977. Dette er en komparasjon med Käthe Kollwitz. På 1970- og 1980-tallet diskuteres hans femmes fatales ved bruk av feministiske teorier om images of women og ved hjelp av arketypekritisisme. Genusrelaterte betraktninger på fremstillinger av maskulinitet finnes fra 1993-tallet. Derved følger problemstillingen i de enkelte bidrag utviklingen innen feministisk forskning fra 1970-tallet til 1990-tallet. Kun geni- og galskaps-problematikk diskuteres med ca. 15 år forsinkelse i forhold til pionerartikkelen. Forfatteren av flest antall publikasjoner er Berman når man inkluderer hennes tre essay om mannsfremstillinger. Hun skrev essay hvor kjønnsperspektivet kombineres med metodisk tradisjonelt forskning fra tidlig på 1990-tallet. Begrepsbruken til feministene, problemstillinger, feministisk forskningslitteratur og utstillingsideer, overtas av Berman uten at hun forfekter feminisk ideologi, når en sammenlikner med Pollock og Nochlin. Hun oppsummerte mange argumenter av tidligere feministiske bidrag i 1997.

Tre forfattere sammenlikner Munchs kvinne- og mannfremstillinger og et landskapsmaleri med verk av samtidige kvinnelige kunstnere, 1977, 1982, 1983 og igjen 1991/92. Mens Wichstrøm fremhever didaktiske, kollegiale og vennskaplige forhold til norske kunstnerinner og gjør oppmerksom på Munchs portrett- og landskapsmaleri, utøver Comini og Withers kritikk. Den baserer seg på Munchs femme fatale-fremstillinger generelt, men også på mannsfremstillinger for eksempel *Anatomen Schreiner* og *Dødsdans*. De konkluderer med at Munchs kvinnefremstillinger viser sykelig energi eller at hans pessimistiske seksuelle determinisme er av privat natur. Den skal ikke være representativ for datiden.

Arketypekritisisme spiller en rolle i tilnærmingen til Munchs kvinnefremstillinger fra 1975 til 1985. Images of women vurderes fra 1972 til 1989 (igjen i 1997). Billedutvalget er fokusert på 1890-tallet, men ca. 25 % av omtalte verk er enten fra 1880-årene eller fra 1900-tallet. Munchs grafiske arbeid er kvantitativt av stor betydning (se appendiks IV). Verket og

kunstnerpersonligheten kontekstualiseres utdypende med samtidige billedkunstnere, litterater, naturvitenskapsmenn, antropologer, leger og psykologer. Kvinnebevegelsen og industrialiseringen kommer i tillegg. Til tross for forskjellige kritiske teorier har forfatterne fra begge lag (images of women, arketyper) trukket mange enslydende konklusjoner. De er enige i at Munch viser tvetydige kvinneskikkelser, *femme fatale*. Han fremstiller tidløse, uforanderlige produsenter av etterkommere. Han visualiserte ikke kvinnelige åndsarbeidere. Han problematiserer sin kreativitet. Uenigheter ligger i synet om fokuseringen på kvinnens reproduksjonsegenskaper var en reaksjon på industrialiseringen eller en reaksjon på kvinnebevegelsen. To gjør oppmerksom på polariseringen i jomfru og hore (også mor). Flere påpeker at Munch positivt fremtoner innadvendte kvinner, heroiske mødre og kvinneportretter. Noen synes kvinnefremstillingene gjenspeiler hans seksuelle fantasi og andre sier at han syntes kvinnen tok fra ham hans kreative evner. To påstår at Munch hadde en misogyn periode fra 1890-tallet til 1909. Allerede i 1972 gjøres oppmerksom på at for eksempel litografien *Selvportrett med sigar*, 1908-09 viser den følsomme, dekadente mannen.

Påfallende er den store overensstemmelsen mellom noen argumentasjoner om Munchs kvinnesyn og hans hagiografiske resepsjon med konklusjoner om andre mannlige kunstnere. To av Bermans bidrag (1994, 1997) har delvis en så forbløffende analogi til feministisk forskning om van Gogh og Degas, at en kan betvile en så enkel overføring. Går det an å bytte kunstnerens navn og likevel stemmer argumentasjonen også på Munchs resepsjon? Bermans bidrag synes å bekrefte denne påstanden. En forklaring ligger muligens i at kunstnerens tidlige kunstkritikk kan knyttes til en person, Julius Meier-Graefe. Hans seriøsitet betviles. Men klarte han da å bestemme så store deler av den vestlige kanoniserte kunsthistoriske resepsjonen? Eller var all kunstkritikk laget med samme essens? Sammenlikner man konklusjonene i Pollocks essay om van Gogh, Brouds essay om Degas og Bermans to bidrag om Munch, kan en lure på om de følger samme intensjonen. De ønsker å avkrefte det gale eller misogyne stempelet til en anerkjent kunstner de selv har stor kompetanse på. Dette inntrykket formidler også Epstein-samlingens eiere.

Når det gjelder antall utstillinger av Munchs verk i USA generelt så steg antallet kraftig etter Munch-museets åpning i 1963. Psykologiske og seksuelle aspekter i Munchs verk presenteres kontinuerlig i perioden 1960 til 2006. Fra 1960-tallet settes hans arbeid i en sentraleuropeisk kontekst, fra 1980-tallet også i norsk kontekst. Hans fotografier, landskapsmalerier og senere friser inkluderes. Epstein Collection spiller en viktig rolle i utstillingsvirksomheten i USA, for eksempel virket Heller og Berman som kuratorer. Kritikk av Munchs verk på 1960- og 1970-tallet gjelder verkets innhold og teknisk utføring. Kvinnefremstillinger i Munchs verk som et overordnet tema (utstillingstittel) for fellesutstillinger eller separatutstillinger i USA, finnes fra 1978. Til sammen ble syv utstillinger registrert. Separatutstillingen med størst omfang åpnet i 1997. Det kan

konkluderes med at grafiske verk var utgangspunkt for kvinnetematiske utstillinger og at Epstein-samlingen har spilt en betydelig rolle som leverandør av verk og ved kuratorvirksomhet. Munchs verk kontekstualiseres i utstillingssessay forholdsvis likt som i de utvalgte genusrelaterte arbeid.

Rent kvantitativt er genusrelaterte bidrag om Munch ikke til å undervurdere. De har holdt diskursen om hans fremstillinger av maskulinitet og feminitet levende og åpnet nye perspektiver. De inkluderer hans verk i den store publikasjonsmengden til feministisk og genusrelatert forskning. Antall publikasjoner kan godt måle seg med feministiske bidrag om van Gogh og Degas. Kvalitativt er vurderingen ikke lett fordi den mangler komparativt materiale. Som faglig interessant for Munch-forskningen vurderes bidrag av Berman, Comini, Jayne, Kingsbury, Slatkin og Wichstrøm. Perspektivisk kunne en ønske å sammenlikne oppgavens resultater med bidrag fra metodisk tradisjonelt arbeidende forskere om mann- og kvinnefremstillinger i Munchs verk. Også komparasjoner med den tidlige kunstkritikken kunne være av interesse. Ved siden av det ville en grundigere analytisk og kvantitativt større betraktning av genusrelaterte fremstillinger av maskulinitet være ønskelig.

Summary

In this thesis 17 feminist and gender-based contributions to research into Munch between 1972-1984 and Munch exhibitions in the USA with women-themed titles between 1978-1997 were examined. The contents of the material are summarized and systematized. The thesis is relevant to reception history. Gender-based contributions follow the development in feminist research from the 1970s to the 1990s. The discourse on Munch's works has become an important part of feminist and gender-based research. Contributions from Berman, Comini, Jayne, Kingsbury, Slatkin and Wichstrøm are examined as relevant to research into Munch. Generally, the *femme fatale* is the central theme of gender-based contributions until 1997, but visualizations of the life cycle and death, depictions of male bodies, portraits, and one landscape painting are also dealt with. Munch's artistry, his view of women and life and his canonization are thematized. Aspects of genius and madness are discussed with a delay of approximately fifteen years in relation to the pioneering article. The results are partly analogous with Pollock's research into van Gogh. In comparisons of Munch's works with those of contemporary female artists, feminists explained that Munch had friendly relations with Norwegian women artists, that his depictions of women demonstrate a morbid energy and that his pessimistic sexual determinism is subjective and not representative of the time. Archetype criticism and theories about "images of women" play a role from 1970 to the 1990s. The conclusions from these researchers claimed that Munch shows ambiguous images of femininity, timeless, unchangeable producers of descendants and the sensitive, decadent man. He polarizes women into virgins and whores. He does not thematize the intellectual or professional sphere of women. The authors believe the reasons for this are sexual fantasies or anxiety about losing creative abilities. Munch conjures up introspective women, heroic mothers and portraits of women. The contexts of the contributions are painterly, literary, philosophical and medical, psychological and scientific. The selection of pictures used in the contributions focused on the 1890s, but about 25 % of the works mentioned are either from 1880 or from the 1900s. Graphic works are of great significance quantitatively. The Epstein collection has been an important supplier. Depictions of women in Munch's works were a main theme in seven exhibitions in the USA between 1978-1984 and once again in 1997.

Appendiks I: Alfabetisk fortegnelse over utvalgte feministiske pionerarbeid av Broude, Nochlin og Pollock med relasjon til Munch-forskning

- Broude, Norma: *Degas's "Misogyny"*, 1977
 Nochlin, Linda: *Why Are There No Great Women Artists?*, 1971
 Nochlin, Linda: *Eroticism and Female Imagery in Nineteenth-Century Arts*, 1972
 Pollock, Griselda: *Artists Mythologies and Media Genius, Madness and Art History*, 1980
 Pollock, Griselda: *Critical stereotypes: the 'essential feminine' or how essential is femininity*, 1981
 Pollock, Griselda: *Degas/Images/Women; Women/Degas/Images: What Differences Does Feminism Make to Art History*, 1992

Appendiks II: Kronologisk fortegnelse av utvalgte feministiske og genusrelaterte bidrag

1970-årene

- Kingbury, Martha: *The Femme Fatale and Her Sisters*. Essay i antologi, 1972 (1)
 Comini, Alessandra: *Vampires, Virgins and Voyeurs in Imperial Vienna*. Essay i antologi, 1972 (2)
 Zogaris Evangeline: *Edvard Munch's Alpha and Omega Series: A Summation of the Frieze of Life Series*. Masteroppgave, 1976
 Comini, Alessandra: *For Whom the Bell Tolls: Private Versus Universal Grief in the Work of Edvard Munch and Käthe Kollwitz*. Tidsskriftsartikkel 1977

1980-årene

- Slatkin, Wendy: *Maternity and Sexuality in the 1890s*, 1980 (1), billedutvalget uten verk av Munch
 Vander Schaaf, Elisabeth Ann: *Edvard Munch's Archetypal Image of Woman: The Cultural and Social Context*. Masteroppgave, 1980 (2)
 Comini, Alessandra: *Gender or Genius? The Women Artists of German Expressionism*. Essay i antologi 1982 (1)
 Wichstrøm, Anne: *Asta Nørregaard og den unge Munch*, Tidsskriftsartikkel, 1982 (2)
 Josephine Withers: *Musing about the Muse: An Art Essay*, Tidsskriftsartikkel, 1983, billedutvalget uten verk av Munch
 Krist-Gundersen,.: *Surmounting a cliché: woman in the art of Edvard Munch*. Masteroppgave, 1984
 Bimer, Barbara: *Edvard Munch's Fatal Women: a Critical Approach*. Masteroppgave, 1985
 Jayne, Kristie: *The Cultural roots of Edvard Munch's images of Women*, Tidsskriftsartikkel, 1989

1990-årene

- Wichstrøm, Anne: *Oda Krohg: A Turn-of-the-Century Nordic Artist*. Tidsskriftsartikkel 1991/92
 Berman, Patricia: *Body and Body Politic in Edvard Munch's Bathing Men. The Body Imaged*. Essay i antologi, 1993
 Berman, Patricia: *(Re-) reading Munch. Trends in Current Literature*. Tidsskriftsartikkel, 1994
 Berman Patricia: *Edvard Munch: Women, 'Woman', and the Genesis of an Artist's Myth*. Katalogessay, 1997 (1)
 Nimmen, Jane van: *Loving Edvard Munch; women who were his patrons, collectors, admirers*. Katalogessay, 1997 (2)

Appendiks III: Kronologisk fortegnelse over feministisk og genusrelatert forskningslitteratur om Munch

1970-årene

- Kingbury, Martha: *The Femme Fatale and Her Sisters*. Essay i antologi, 1972
 Comini, Alessandra: *Vampires, Virgins and Voyeurs in Imperial Vienna*. Essay i antologi, 1972
 Kelm, Bonnie: *The Negative Feminine Archetype in the Works of Edvard Munch*. Masteroppgave, Bowling Green State University 1975
 Cochran Roed, Bente: *The Artistic Depiction of Man-Women Relationships by Sigbjørn Obstfelder and Edvard Munch*. Masteroppgave, University of Alberta 1976
 Zogaris, Evangeline: *Edvard Munch's Alpha and Omega Series: A Summation of the Frieze of Life Series*. Masteroppgave, University of British Columbia 1976
 Comini, Alessandra: *For Whom the Bell Tolls: Private Versus Universal Grief in the Work of Edvard Munch and Käthe Kollwitz*. Tidskriftsartikkel 1977

1980-årene

- Slatkin, Wendy: *Maternity and Sexuality in the 1890s*, Tidskriftsartikkel 1980
 Vander Schaaf, Elisabeth Ann: *Edvard Munch's Archetypal Image of Woman: The Cultural and Social Context*. Masteroppgave, University of Oregon Eugene 1980
 Comini, Alessandra: *Gender or Genius? The Women Artists of German Expressionism*. Essay i antologi 1982
 Wichstrøm, Anne: *Asta Nørregaard og den unge Munch*, Tidskriftsartikkel, 1982
 Withers, Josephine: *Musing about the Muse: An Art Essay*, Tidskriftsartikkel, 1983
 Gup, Audrey Rosa: *Munch's Voice, an Image of Woman*. Masteroppgave Brown University, Providence, Rhode Island 1984
 Krist-Gundersen, Karoline Paula: *Surmounting a cliché: woman in the art of Edvard Munch*. Masteroppgave, City College of New York 1984
 Yarborough, Bessie Rainsford (Tina): *The misogyny of Edvard Munch: a study of his images of women*. Masteroppgave, University of South Carolina, Columbia, S. C. 1984
 Bimer, Barbara: *Edvard Munch's Fatal Women: a Critical Approach*. Masteroppgave, North Texas State University Denton 1985
 Jayne, Kristie: *The Cultural roots of Edvard Munch's images of Women*, Tidskriftsartikkel, 1989

1990-årene

- Wichstrøm, Anne: *Oda Krohg: A Turn-of-the-Century Nordic Artist*. Tidskriftsartikkel 1991/92
 Rynn, Ruth Anisfield: *The Eve Motif: A comparative study of the artwork of Paul Gauguin og Edvard Munch*. Masteroppgave, California State University Long Beach 1993,
 Berman, Patricia: *Body and Body Politic in Edvard Munch's Bathing Men. The Body Imaged*. Essay i antologi, 1993a
 Berman, Patricia: *Edvard Munch's Selfportrett with Cigarette. Smoking and the bohemian Persona* Tidskriftartikkel 1993b
 Schmidt-Lisenhoff, Viktoria: *Fridas Bett, Munch Modelle: Zur Rezeption feministischer Forschung im Ausstellungsbetrieb*. Tidskriftsartikkel 1993
 Berman, Patricia: *(Re-) reading Munch. Trends in Current Literature*. Tidskriftsartikkel, 1994
 Nybom, Erika: *Sekelskifteskvinnen – vem var hon?* Tidskriftsartikkel 1994
 Berman Patricia: *Edvard Munch: Women, 'Woman', and the Genesis of an Artist's Myth*. Katalogessay, 1997
 Nimmen, Jane van: *Loving Edvard Munch; women who were his patrons, collectors, admirers*. Katalogessay, 1997

2000-årene

- Lopau, Kristin: *Strindberg und Przybyszewskis Einfluß auf das Bildmotiv Frau im Werk von Edvard Munch*. Masteroppgave, 2003
 Rutkowski, Eva: *Die Frauendarstellungen in den frühen Gemälden von Edvard Munch*. Masteroppgave, 2005
 Berman, Patricia: *Bodies of Uncertainty: Edvard Munch's 'New Men' in the 1890*. Essay i antologi 2006
 Körber, Lill-Ann: *Munch and men: work, nation, and reproduction in Edvard Munch's later works*. Essay i antologi, 2006

Appendiks IV: Liste over Munchs verk omtalt i utvalgte feministiske og genusrelaterte bidrag

Billedmateriale til genusrelaterte bidrag*

Bidragenes årstall og nummerering (se appendiks II)

Malerier

<i>Madonna</i> , 1893-94 , MM M 68, NG	1972, 1976, 1985
<i>Tête a tête</i> , 1885, MM M 340	1976, 1982 (2)
<i>Det syke barn</i> , 1885-86, NG	1976, 1985
<i>Kvelden</i> , 1888, privat samling	1976
<i>Vårdag i Karl Johan</i> , 1890 , Billedgalleri Bergen	1976
<i>Melankoli</i> , 1891 , MM M 58	1976
<i>Rue Lafayette</i> , 1891 , NG	1976
<i>Kyss</i> , 1891-92 , NG,	1976, 1985
<i>Inger Munch</i> , 1892 , NG	1976, 1984
<i>Visjonen</i> , 1892 , MM M 114	1976
<i>Skrik</i> , 1893 , NG	1976, 1985
<i>Stemmen</i> , 1893 , MM M 44; MoFA, Boston	1976, 1984, 1989
<i>Vampyr</i> , 1893 , MM M 679; Göteborgs konstmuseum	1976, 1980, 1984, 1985, 1997
<i>Symbolisk studie</i> , 1893 , MM M 1033	1976, 1989
<i>Aske</i> , 1894 , NG	1976, 1985
<i>Kvinnen</i> , 1894 , MM M 57; RMS	1976, 1984, 1985, 1989
<i>Dagen derpå</i> , 1894-95 ,	1976
<i>Sjalousi</i> , 1895 , RMS	1976, 1985
<i>Separasjon</i> , 1896 , MM M 24	1976
<i>Lübecker Hafen</i> , 1907, Kunsthau Zürich	1976
<i>Madonna</i> , 1894 , MM M 68; NG	1980, 1984, 1989
<i>Karl Jensen-Hjell</i> , 1885	1982 (2)
<i>Selvportrett</i> , 1886, NG	1982 (2)
<i>Puberteten</i> , 1884, 1886, NG	1984, 1989, 1997
<i>Vår</i> , 1889, NG	1984
<i>Dagny Juel Przybyszewska</i> , 1893 , MM M 212	1984, 1985, 1997
<i>Mor og datter</i> , 1897 , NG	1984, 1985
<i>Selvportrett under kvinnemasken</i> , 1891/92 , MM M 229	1985
<i>Kvelden på Karl Johann</i> , 1892 , RMS	1985
<i>Melankoli</i> , 1892 , NG	1985, 1997
<i>Hendene</i> , 1893 , MM M 646	1985
<i>Stanislaw Przybyszewski</i> , 1894-95 , MM M 134	1985
<i>Paris Nude</i> , 1896 , Chr. Mustad-samling	1985
<i>Mathilde Larsen</i> , 1898 , MM M	1985
<i>Livets dans</i> , 1899-1900 , NG	1985, 1989
<i>Selvportrett i Weimar</i> , 1906, MM M 543	1985
<i>Marrats død I</i> , 1907, MM M 351	1985
<i>Amor og Psyke</i> , 1907, MM M 48	1985
<i>Solen</i> , 1911, Aula, UiO	1985
<i>Den døde moren</i> , 1893 , MM M 516	1989
<i>Inger på stranden</i> , 1889, RMS	1991/92, 1997
<i>Selvportrett med sigarett</i> , 1895 , NG	1993, 1997
<i>Arv</i> 1897/99 , MM M 11	1997
<i>På broen</i> 1902, Billedgalleriet Bergen	1997
<i>Badende menn</i> , 1907, At	1997
<i>Badescene fra Berlin</i> , 1907-08, privat samling	1997

* Verk av Munch i Zogaris masteroppgave (1976) er ikke fullstendig gjengitt, pga mangler i hennes billedliste.

Grafiske trykk

<i>Vampyr II</i> , 1895 (W 41)	1972 (2), 1982
<i>På kjærlighetens bølger</i> , 1896 (W 81)	1972, 1985
<i>Kvinne i måneskinn. Stemmen</i> , 1898 (W 129)	1972
<i>Dødskyss</i> , 1899 (W 144)	1972, 1985
<i>Brosjen. Eva Mudocci</i> , 1903 (W 244)	1972, 1980, 1985
<i>Salome</i> , 1903 (W 245)	1972, 1980, 1985
<i>Selvportrett med sigar</i> , 1908-09 (W 313)	1972
<i>Hvilende halvakt</i> , 1919-20 (W 632)	1972
<i>To mennesker. De ensomme</i> , 1894 (W 13)	1976
<i>Mot skogen I</i> , 1897 (W 112)	1976
<i>Liv og død</i> , 1902 (W 194)	1976
<i>Sykepleiersken</i> , 1908 (W 300)	1976
<i>Alfa og Omega serie</i> , 1908-1909 (W 336-357)	1976, 1977, 1982, 1985, 1997
<i>Den sinnssyke</i> , 1908-09 (W 317)	1976
<i>Dr. Daniel Jacobson</i> , 1908-09 (W 303)	1976
<i>Dødsdans</i> , 1915 (W 509)	1977
<i>Stoffveksling</i> 1897 (W 104)	1980
<i>Døden og kvinnen</i> , 1894 (W 3)	1980, 1984, 1985
<i>Madonna</i> 1895 /1902 (W 39 I)	1980, 1985, 1989
<i>Skrik</i> , 1895 (W 38)	1982
<i>Antomen Schreiner I</i> , 1928/29 (W 689)	1982
<i>Hendene</i> , 1893 (W 42)	1985
<i>Harpyie</i> , 1894 (W 4), Epstein-samling	1985
<i>Kristiania-boheme I</i> , 1895 (W 15), Epstein-samling	1985
<i>Kristiania-boheme II</i> , 1895 (W 16), Epstein-samling	1985
<i>Aske I</i> , 1896 (W 79)	1985
<i>Kvinnen og hjerte</i> , 1896 (W 55)	1985
<i>Katten</i> , 1897 (W 33)	1985
<i>I mannens hjerne</i> , 1897 (W 110), Epstein-samling	1985
<i>Aske II</i> , 1899 (W 146), Epstein-samling	1985
<i>Hjertet</i> , 1899 (W 135)	1985
<i>Kvinnen og hjerte</i> , 1896 (W 55)	1985
<i>Kvinnen og hjerte Melankoli</i> , 1892 , NG	1985, 1997
<i>Kvinnen ved urnen</i> , 1896 (W 110/119)	1985
<i>Urnen</i> , 1896-97 (W 67), privat samling	1985
<i>Under åket</i> , 1896 (W 56)	1985
<i>Under åket. Suicide</i> , 1896 (W56b/57b)	1985
<i>Sjalousi II</i> , 1896 (W 69)	1985
<i>Separasjon I</i> , 1896 (W 77)	1985
<i>Salome-parafase</i> , 1898 (W 125)	1985
<i>Mannhode under kvinnebryst</i> , 1898 (W 126)	1985
<i>Hjertet</i> , 1898-99 (W 135)	1985
<i>Harpyie</i> , 1899 (W 145)	1985
<i>Mann og kvinne</i> , 1899 (W 156)	1985
<i>Dobbeltselvmord</i> , 1901 (W 162)	1985
<i>Kvinne med rødt hår og grønne øyne. Synden</i> , 1901 (W 198), Epstein-samling	1985
<i>Anna og Walter Leistikow</i> , 1902, MM G 243	1985
<i>Fiolinkonsert</i> , 1903 (W 243), Epsteinsamling	1985
<i>Salome II</i> , 1905 (W 256), Epstein-samling	1985
<i>Spøkelser</i> , 1905 (W 257), Epstein-samling	1985, 1997
<i>Marats død</i> , 1906-07 (W 287), farget litografi, Epsteinsamling	1985
<i>Katten</i> 1914 (W 470)	1985
<i>Mord</i> , 1930 (W 705), Epstein-samling	1985
<i>Hat</i> , 1930 (W 707), MM G 486	1985
<i>Selvportrett</i> , 1895 (W 37)	1989

Tegninger

<i>Madonna</i> , 1993/94 (MM T 2430/2449)	1980
<i>Vampyr</i> , 1895 (MM T 379)	1980
<i>Separasjon/Salome-parafraze</i> , 1895/96 (MM T 337)	1980
<i>Two Bohemian Friends</i> , ca. 1890 , pastell, privat samling	1985
<i>Adjø</i> , 1889/90 (MM T 2356)	1985, 1997
<i>Livets dans</i> , 1898 (MM T 2392)	1985
<i>Salome-parafraze</i> , 1898 (MM T 369)	1985
<i>Hedda Gabler</i> , 1907	1985
<i>Professor Jacobson elektrisieret den berømte Maler Munch</i> , 1908/09 (MM T 1976)	1985
<i>Kunsten</i> , 1896 (MM T 408)	1989
<i>Stoffveksling</i> , 1896 (MM T 405)	1989
<i>Zum Schwarzen Ferkel</i> , 1893 , privat samling	1997

Appendiks V: Tabell over Munch-utstillinger i USA 1912-2002

Fellesutstillinger				Separatutstillinger		
Arbeider på Papir (P: T, G, A)	Både og (P+M) Ukjent (U) Foto (F)	Malerier (M)		Arbeider på Papir (P: T, G, A)	Både og (P+M) Ukjent (U) Foto (F)	Malerier (M)
1912 N.Y. 8 G		1913 N.Y. 6 M	1910			
	1915 S. Fran. 66, 9M, 57 P		1915	1919 N. Y. 57G		
			1920			
		1926 Pittsburg 2M 1927 Pittsburg 2M 1928 N. Y. 5M 1928 S. Fransk. 1M	1925			
		1931 Pittsburg 3M 1932 Boltimor 3M 1932 St. Louis 4M 1933 Pittsburg 1M 1933 Toledo 2M 1934 Boltimor 3M	1930	1931 Detroit G		
		1926 N.Y. 3M 1937 Pittsburg 1M 1939 N. Y. 2M 1939 S. Fransk. 1M	1935			
			1940	1942/43 N.Y. 1944 N.Y.		
	1946 Oberlin 8 U		1945	1946 Cambridge		
			1950		1950 Chicago U 1950 New York	
		1958/59 Pittsburgh 1	1955			
1963 N.Y. 1T	1960 N.Y. 1963 N.Y. 1 1964 Baltimore 3 1964/65 S. Fr. 1	1960 St. Louis 1M	1960	1962 N.Y.		
1968 Minneapolis 1T	1965 Pittsburgh 1 1967 N.Y. 1 1968 N.Y. 1	1965 N.Y. 2M	1965	1965/66 N.Y. 1966 Berkeley 1969 Los Angeles	1969 Washington	
1970 Wash. 2			1970	1973 N.Y. G	1972 Oberlin G, U Epstein Collection	
1975/76 1A 1976 N.Y. 1 1977 N.Y. 1 1978 Salt Lake City	1975 N.Y. 1 1978/79 Madison 7		1975	1976/77 Washington 1978 Northfield	1976 Houston 1979 N.Y.	1978/79 Wash.
1983/84 Ann Arbore 4	1982Minne.18F 1982 Wash. 8 1981 Chicago 9 1984 N.Y. 1		1980	1983 Oberlin G Epstein Collection 1984 N.Y.	1981 N.Y. 1981 Richmond 1982 Madison 1982 N.Y.	
	1985 Philadelphia 3 189/90 Atlanta 9	1986/87 L.A. 4M	1985	1986/87 Hanover	1986 Palm Beach	
	1991 Wash. 2 1996 Atlanta 4	1993 Atlanta 13M	1990	1990 N.Y. 1990/91Gainsville 1992 N.Y.	1993 Berkeley	
	1998 Washington 2 1998 Portland 2 1999/00 N.Y.		1995	1996 Columbus	1995 Cambridge 1995/96 N.Y. 1996/97Greenwich 1997 San Diego	
	2000 N.Y. 8 2001 N.Y. 1		2000		2000/01 N. Y. 2001 Boston 2002 Atlanta	

Appendiks VI: Kronologisk fortegnelse over Munch-utstillinger i USA med kvinnetematisk tittel

Museum of Fine Arts, University of Utah i Salt Lake City, 1978

Images of Women. Printmakers in France from 1830-1930

Essay av Gabriel P Weisberg, Gabriel (red.)

David and Alfred Smart Gallery, University of Chicago, 1981

The earthly chimera and the femme fatale. Fear of women in nineteenth-century art

Essay av Reinhold Heller (red): *Some observations concerning grim ladies, dominating women, and frightened men around 1900*. S. 7-14.

Aldis Brown Fine Arts New York, 1981

Collection Sarah Gamble Epstein, Lionel C. Epstein

Edvard Munch. Paradox of Woman.

Essay av Carol Ravenal (red.)

Virginia Museum Richmond, 1981

Edvard Munch and the female paradigm

Forord av R. Peter Mooz (red.)

Essay av Claire Farago *Edvard Munch and the female paradigm*

Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, 1983

The prints of Edvard Munch. Mirror of his life.

Essay av Jane van Nimmen, Sarah Gamble Epstein (red)

Jane van Nimmen: Untertittel/essay: *Women, turmoil, and illness*. S. 83-99,

Jane van Nimmen: *Patrons and Friends at the turn of the Century*.

Sarah Lawrence Gallery New York, 1984

Alpha and Omega. Its gestation and resolution

Essay av Richard A. Epstein, Mary Delahoyd, Jane van Nimmen

San Diego Museum of Art, 1997

Munch and women. Image and myth

Forord av Sarah Gamble Epstein, S. 8-9

Essay av Patricia Berman: *Edvard Munch: Women, 'Woman', and the Genesis of an Artist's Myth*. S. 11-40

Essay av Jane van Nimmen (red.): *Loving Edvard Munch; women who were his patrons, collectors, admirers*. S. 43-59.

Litteraturliste

- Abrahamsen, David: Edvard Munch: illness, love and grief. I: Abrahamsen, David: Love - Isolation – Darkness. ved Brunce Museum i Greenwich i 1996/97, s. 34-52
- Apeland, Kaj André: La Belle Dame sans Merci. Kunst og kultur 1 (2003) s.11-18.
- Baudelaire, Charles: Les Fleurs du Mal. Diane de Sellers (red.) Paris 2005
- Bee, Susan, Mira Schor: Meaning: An Anthology of Artists' Writings, Theory and Criticism. Duke University 2000 (Reviewed by Marilynn Lincoln Board Women's art journal, s. 46-48)
- Bennett, Tony: Texts in History: The Determinations of Readings and Their Texts. I: Malchor, James, Philip Goldstein (red.): Reception Study from Literary Theory to Cultural Studies. Routledge New York London 2001, s. 61-74.
- Berman, Patricia: Edvard Munch. Mirror Reflections. Norton Gallery of Art West Palm Beach 1986 (katalog)
- Berman, Patricia G.: Body and Body Politic in Edvard Munch's Bathing Men. The Body Imaged. I: Adler, Kathleen, Marcia Pointon: The Human Form and Visual Culture since the Renaissance. Cambridge University Press Cambridge 1993 a, s. 71-83 og som: Kropp och kroppspolitik i Edvard Munch's Badande män. I Lindberg, Lena (red): Den maskulina mystikken. Konst, kön, och modernitet. Studentlitteratur, Lund 2002
- Berman, Patricia G.: Edvard Munch's self-Portrait with Cigarette. Smoking and the Bohemian Persona. Art Bulletin 75 (1993 b) 627-646
- Berman, Patricia G.: (Re-) Reading Edvard Munch. Trends in Current Literature. Scandinavian Studies 66 (1994) 45-67
- Berman, Patricia Gray: Edvard Munch. Women, "Woman", and the Genesis of an Artist's Myth. I: Berman, P., Jane Van Nimmen (Red.): Munch and Women. Image and Myth. Art Series International Alexandria Virginia 1997, s. 11-40
- Berman, Patricia: *Bodies of Uncertainty: Edvard Munch's 'New Men' in the 1890*. I Mørstad, Erik: An antologi 2006
- Bimer, Barbara Susan Trav: Edvard Munch's Fatal Women: A critical Approach. Avhandling (Master of Art) North Texas State University 1985
- Birch, David: Language, Literature and Critical Practice. Routledge London New York 1993
- Biørnstad, Sissel (Red.): Munch og Warnemünde. 1907-1908. Munch-museet Labyrint Press Oslo 1999
- Broude, Norma: Degas's "Misogyny". (1977) I: Broude, Norma, Mary D. Garrard: Feminism and Art History. Harper Row New York 1982
- Broude, Norma, Mary D. Garrard (red.): Feminism and Art History. Harper Row New York 1982
- Broude, Norma, Mary D. Garrard (red.): The Expanding Discourse: Feminism and Art History. 1992
- Buvik, Per: Kunst, ideologi og historie. Omkring et maleri av Munch: "Vampyr". I: Veiteberg, Jorunn: Med og utan rammer. Samlaget Oslo 1984, s. 55-66
- Clack, Beverley (red.): Misogyny in the Western Philosophical Tradition. Routledge New York 1999
- Cochan, Bente Roed: The artistic depiction of man-woman relationship by Sigbjørn Obstfelder and Edvard Munch. Avhandling (Master of Art) University of Alberta, Edmonton 1976
- Comini, Alessandra: Vampires, Virgins and Voyeurs in Imperial Vienna. I Nochlin, Linda (red.): Woman as Sex Object: Studies in erotic Art, 1730-1970. 1972, s. 205-221

- Comini, Alessandra: For Whom the Bell Tolls: Private Versus Universal Grief in the Work of Edvard Munch and Käthe Kollwitz. *Arts Magazine* 51, march no 7(1977) 142
- Comini, Alessandra: State of the Field 1980: The Women Artists of German Expressionism. 1980 55, No. 3 (1980) 147-153.
- Comini, Alessandra: Gender or Genius? The Women Artists of German Expressionism. I: Broude, Norma, Mary D. Garrard (red.): *Feminism and Art History*. Harper Row New York 1982, s. 272-281
- Deepwell, Katy (red.): *New feminist art criticism: Critical strategies*. Manchester University 1995
- Ecker, Gisela (red.): *Feminist aesthetics*. Women's Press London 1985
- Eggum, Arne: Litteraturen om Edvard Munch gjennom nitti år. *Kunst og kultur* 65 (1982) 270-279
- Eggum, Arne: *Edvard Munch. Gemälde, Zeichnungen und Studien*. Stenersens forlag Oslo 1995
- Eggum, Arne: Munch og Warnemünde. I: Bjørnstad, Sissel (Red.): *Munch og Warnemünde. 1907-1908*. Munch-museet Labyrint Press Oslo 1999
- Ehret, Gloria: Symbolismus in Europa. *Weltkunst* 65 (1995) 2103
- Ehrenpreis, David: Review of *The Battle of the Sexes: The New Myth in Art, 1850-1930*. *WAJ fall/winter* (1997/98) 33-35
- Ellmann, Mary: *Thinking About Women*. Harcourt Brace & World New York 1968
- Epstein, Richard A., Mary Delahoyd, Jane van Nimmen: *Alpha and Omega. Its gestation and resolution*. Sarah Lawrence Gallery i New York
- Eschenburg, Barbara et al.: *Der Kampf der Geschlechter: der neue Mythos in der Kunst 1850-1930*. Dumont Köln 1995
- Farago, Claire: *Edvard Munch and the Female Paradigm*. I: Mooz, Peter (red.): *Edvard Munch. Female Paradigm* Virginia Museum Richmond 1981, exhibitionfolder, katalog
- Frueh, Joanna, Alexandra L. Langer, Arlene Raven: *New Feminist Criticism: Art, Identity, Action*. Harper Collins 1995
- Frueh, Joanna: *Erotic faculties*. University of California 1996
- Fuglehaug, Wenche: *Aftenposten*, Oslo, 10.02.06, nyheter, s. 4
- Gamman, Lorraine, Margaret Marshment: *The Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture*. Real Comet Press 1989
- Gardner's *Art Through the Ages*. 11. opptrykk, Thomson Wadsworth United States o. s. v. 2001
- Gilmore, David D.: *Misogyny. The Male Malady*. University of Pennsylvania press Philadelphia 2001
- Goring, Paul, Jeremy Hawthorn, Domhnall Mitchell: *Studying Literature*. Arnold London 2001
- Gorp, Hendrik van Ghesquiere, Segers, Rien T.: *Receptie-onderzoek: Mogelijkheden en grenzen* Leuven Acco 1981
- Gouma-Peterson, Thalia, Patricia Mathews: *Feminist Critique of Art History*. *Art Bulletin* 3 LXIX (1987) 231-262
- Hansen, Merethe: *Ulike tolkninger av Edvard Munchs maleri "Vampyr"*. Bergen 2001
- Hein, Hilde, Carolyn Korsmeyer: *Aesthetics in Feminist perspective*. Indiana University 1993
- Heller, Reinhold: *Love as a Series of Paintings and a Matter of Life and Death. Edvard Munch in Berlin 1892-1895. Epilogue 1902*. I: *Edvard Munch. Symbols and Images*. National Gallery of Art 1978, s. 87-111

- Heller, Reinhold (red.): The earthly chimera and the femme fatale. Fear of women in nineteenth-century art. David and Alfred Smart Gallery, University of Chicago, 1981
- Heller, Reinhold: Some observations concerning grim ladies, dominating women, and frightened men around 1900. I: Heller, Reinhold (red.): The earthly chimera and the femme fatale. Fear of women in nineteenth-century art. David and Alfred Smart Gallery, University of Chicago 1981, s. 7-14
- Heller, Reinhold: Å se Edvard Munch. Agora 3-4 (1995) 4-22
- Helliesen, Sidsel: Norsk grafikk gjennom 100 år. Aschehoug Oslo 2000
- Hertel, Anja: Przybyszewskis Munch. Eine Analyse der Publikation 'Das Werk des Edvard Munch' im gesellschaftlichen, sozialen und kulturellen Kontext nach 1890. 2005
- Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bind 8: R-Sc, Schwabe Basel 1992
- Hooks, Bell: Feminist theory: from margin to centre. 2. ed. Pluto Press London 2000
- Howe, Jeffery (red.): Edvard Munch: psyche, symbol and expression. 2001
- Ingebretsen, Eli: Munch-auksjonen og utstillingen 1938-39. Kunst og kultur 2 (1939)
- Jayne, Kristie: The cultural roots of Edvard Munch's images of women. Woman's Art Journal (U. S. A.) 10 (1989) 28-34
- Jones, Amelia, Andrew Steephenson (Editor): Performing the Body/ Performing the Text. Routledge London New York 1999
- Karpf, Eva-Maria: Karriereförderung in der Bohème. Munch, Strindberg, Przybyszewski und Maier- Graefe in Berlin und Paris. 1997
- Kemp, Wolfgang: The Work of Art and Its Beholder. I: Cheetham, M. A. et al. (red.): The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspectives. Cambridge University Press 1998, s. 180-196
- Kerry Herman, Brita: Modernism's edge: Nationalism and cultural politics in fin-de-siecle Europe. Norwegian painters, 1880-1905. (Edvard Munch) 1999
- Kirst-Gundersen, Paula Karoline: Surmounting a cliché: woman in the art of Edvard Munch. Avhandling (Master of Arts) City University of New York New York 1984
- Kneher, Jan: Edvard Munch, Ausstellungen 1892-1912. 1987
- Kneher, Jan: Edvard Munch in seinen Ausstellungen zwischen 1892-1912. Eine Dokumentation der Ausstellungen und eine Studie zur Rezeptionsgeschichte von Munchskunst. Doktoravhandling 1993
- Konstantynw, Dariusz: Light from the North. The Reception of Scandinavian Art in the Circle of Russian Modernists. I: Paszkiewicz, Piotr: Totenmesse. Institut of Art Polish Academy of Sciences Warsaw 1996, s. 169-184
- Koldehoff, Stefan: Meier-Graefes van Gogh. I: Vitt, Walter: Schriften zur Kunstkritik. Bind 12 Steinmeier Nördlingen 2002
- Körber, Lill-Ann: *Munch and men: work, nation, and reproduction in Edvard Munch's later works*. I Mørstad, Erik: Edvard Munch. An antologi. Uni pup Oslo 2006
- Krisch, Monika: Strategien der Kunstkritik im deutschen Kaiserreich am Beispiel der Munch-Affäre. 1991
- Messel, Nils: Edvard Munch and his Critics in the 1880s. Kunst og kultur 77 (1994) s. 213-227
- Krisch, Monika: Die Munch-Affäre - Rehabilitierung der Zeitungskritik. Eine Analyse ästhetischer und kulturpolitischer Beurteilungskriterien in der Kunstberichtserstattung der Berliner Tagespresse zu Munchs Ausstellung 1892.

- Kröner, Magdalena: Femmes Fatales 1880-1910. Kunstforum international 2004, s. 389-390
- Lathe, Carla: The Group Zum Schwarzen Ferkel: A Study in Early Modernism. Unpubl. PhD University of East Anglia, Norwich 1972
- Lathe, Carla: Edvard Munch and the Concept of 'Psychic Naturalism'. Gazette de Beaux-Arts 93, 6 mars (1979) 135-146
- Lindberg, Lena (red.): Konst, kön och blick. Norstedts Stockholm 1995
- Lindberg, Lena (red.): Den maskulina mystikken. Konst, kön, och modernitet. Studentlitteratur, Lund 2002
- Madsen, Deborah: Feminist theory and literary practice. Pluto Press London 2000
- Malchor, James, Philip Goldstein (red.): Reception Study from Literary Theory to Cultural Studies. Routledge New York London 2001
- Maren-Grisebach, Manon: Litteraturvitenskapens metoder. Gyldendal Oslo 1974
- Meier-Graefe, Julius: „Beitrag“. I: Przybyszewski, Stanislaw (red.): Das Werk des Edward Munch. Berlin 1894
- Meier-Graefe, Julius: „Beilage zum Munch Portfolio“. Selbstverlag Berlin 1895, s. 3-24
- Meier-Graefe, Julius: Der Norden. I: Meier-Graefe, Julius: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Bind 2: München 1915, s. 645-653
- Mills, Sara: Feminist readings, feminists reading 1989
- Mills, Sara (red.): Gendering the reader. Harvester Wheatsheaf New York osv. 1994
- Mills, Sara: Reading as/like a Feminist. I: Mills, Sara (red.): Gendering the reader. Harvester Wheatsheaf New York osv. 1994, s. 25-46
- Mills, Sara: Discourse. Routledge London New York 2004
- Mooz, R. Peter (red.): Edvard Munch and the female paradigm. Virginia Museum Richmond.
- Müller-Westermann, Iris: I mannens hjerne. Forholdet mellom kjønnene i Livsfriesen. I: Årbu, Grete et al.: Munch og kvinnen. Munch and women. Katalog Bergen 2001, s. 25-28
- Müller-Westermann, Iris: "Die Zeit von Carmen"- Zum Verhältnis der Geschlechter im Werk Edvard Munchs 1890-1920 I: Schröder, Klaus Albrecht, Antonia Hoerschelmann (red.): Edvard Munch: Thema und Variation. Katalog Albertina Wien 2003, s. 67-82
- Muzolf, Hanna: Sztuka nagiej duszy program estetycznofilozoficzny Stanisława Przybyszewskiego a dzieła Gustawa Vigelanda I Edwarda Muncha (Die Kunst der entblösten Seele, das ästhetische Programm von Stanisław Przybyszewski und das Werk von Gustav Vigeland und Edvard Munch). Krakow, Polen 2002
- Mørstad, Erik: Edvard Munchs Livsfrise: struktur, kontekst og kritikk. Kunst og kultur 3 (2004) 122-155.
- Mørstad, Erik (red.): Edvard Munch. An Anthology. Unipup Oslo 2006
- Nead, Lynda: The Female Nude. Routledge London New York 1992
- Neue Fischer Lexikon in Farbe. Fischer Frankfurt a. M. 1979
- Nimmen, Jane van, Sarah Gamble Epstein: Women, turmoil, and illness. I: Nimmen, Jane van, Sarah Gamble Epstein: The prints of Edvard Munch. Mirror of his life. Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, s. 83-99

- Nimmen, Jane van: Loving Edvard Munch; women who were his patrons, collectors, admirers. Munch and women. Image and myth. Art Series International Alexandria Virginia 1997, s. 43-79
- Nochlin, Linda: Edvard Munch. Limits of Content. Artforum 4 (1966) 34-38
- Nochlin, Linda, Hess, Thomas B. (red.): Woman as Sex Object: Studies in erotic Art, 1730-1970. Arts News Annual XXXVIII 1972
- Nochlin, Linda: Eroticism and Female imagery in Nineteenth-Century Art. I: Nochlin, Linda (red.): Women, Art and Power. Thames and Hudson London 1989, opptrykk 1994, s. 136-144
- Nochlin, Linda: Lost and Found: Once More Fallen Women. I: Broude, Norma, Mary D. Garrard: Feminism and Art History. Harper Row New York 1982, s. 247-269
- Nochlin, Linda: Women, Art and Power. Thames and Hudson London 1989, opptrykk 1994
- Nochlin, Linda: The Politics of Vision. Harper Collins Publisher 1991
- Nochlin, Linda: Representing women. Thames and Hudson 1999
- Nochlin, Linda: The body in Pieces. Thames and Hudson 2002
- Norris, Christopher: Deconstruction. Routledge London New York 1991
- Norseng, Mary Kay: Dagny: Dagny Juel Przybyszewska, the woman and the myth. University of Washington Press Seattle osv 1991
- Nourizadeh, Masoud: Edvard Munch and Maurice Maeterlinck. A comparative study of form and idea. PhD Ohio 2001
- Paas, Sigrun: Eve und die Zukunft: das Bild der Frau seit der Französischen Revolution. Prestel München 1986
- Parke-Taylor, Michael: "The Scalet Trail of Serpent": The Reception of Edvard Munch in America. I: Prelinger, Elisabeth, Michael Parke-Taylor: The symbolist prints of Edvard Munch. Katalog Yale University 1996, s. 23-48
- Pearce, Lynne: Pre-Raphaelite Painting and the Female Spectator: Sexual/textual positioning in Dante Gabriel Rossetti's *The Beloved* I: Mills, Sara (red.): Gendering the reader. Harvester Wheatsheaf New York osv. 1994, 155-172
- Perron, Janine: Between fear and sex. The Odyssey of Edvard Munch. I: Perron, Janine: Edvard Munchs paintings 1892-1917. Danmark, Sveits og USA i 2000/01. Mitchell-Innes & Nash i New York 2001.
- Pettersen Petra: "Et innblikk i Munchs utstillingsvirksomhet og hans anseelse i Ekelyperioden. I: Eggum, Arne, Gerd Woll et al. (red.): Munch og Ekely. Munch-museum Labyrinth Press 1998, s. 123-140
- Pollock, Griselda: Artists Mythologies and Media Genius, Madness and Art History. Screen 1980, vol. 21, no. 3, s. 57-96
- Pollock, Griselda: Critical stereotypes: the 'essential feminine' or how essential is femininity? I: Pollock, Griselda, Parker, Rozsika: Old Mistresses. Women, Art and Ideology. Routledge London 1981, s. 1-49.
- Pollock, Griselda, Parker, Rozsika: Old Mistresses. Women, Art and Ideology. Routledge London 1981
- Pollock, Griselda: Vision og Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art. Routledge London 1988
- Pollock, Griselda, Richard Kendall: Dealing With Degas: Representations of Women and Politics of Vision. Pandora Press 1992
- Pollock, Griselda: Det moderna och kvinnelighetens rum. I: Lindberg, Anna Lena: Kunst, kön och blick. Feministiska bildanalyser från renässans til postmodernism Nordstedts 1995, s. 165-210

- Pollock, Giselda: *Differencing the Canon: Feminist Desire and Writing of art Histories*. New York Routledge 1999
- Pollock, Griselda: *Looking back to the Future*. G+B Arts Australia o. s. v. 2001
- Pollock, Griselda: Saknade kvinnor. I: Sjølin, Jan-Gunnar (red): *Att tolka bilder*. Studentlitteratur Lund 2002, s. 446-466
- Pollock, Griselda: *Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art*. New York Routledge 2003
- Prestel *Atlas Bildende Kunst*, Prestel München, London, New York 2002
- Przybyszewski, Stanisław: *Das Werk des Edvard Munch. Vier Beiträge*. Berlin 1894
- Rath, Maria: *Ein Norweger in Berlin. Edvard Munch und die Bohème "Zum Schwarzen Ferkel"*. Diplomarbeit, Karl Franzens Universität Graz 2003
- Raven, Arlene, Cassandra L. Langer, Johanna Frueh: *Feminist Art Criticism, An Anthology*. UMI 1988
- Raven, Arlene: *Crossing Over: Feminism and Art of Social Concern*. UMI 1988
- Raven, Arlene, Joanna Frueh, Alexandra L. Langer: *New Feminist Criticism: Art, Identity, Action*. Harper Collins 1995
- Ravenal, Carol: *Edvard Munch. Paradox of Woman*. Collection Sarah Gamble Epstein, Lionel C. Epstein Aldis Brown Fine Arts New York.
- Roberts, Brian: *Biographical research*. Open University Press Buckingham Philadelphia 2002
Extra
- Robinson, Hilary (red.): *Feminism–Art–Theory*. Blackwell Massachusetts 2001
- Rosenblum, Robert: *Introduction. Edvard Munch: Some Changing Contexts. I: Edvard Munch. Symbols and Images*. National Gallery of Art 1978, s. 1-10
- Rosenblum, Robert, Ann Dumas, Maryanne Stevens: *1900: Art of the crossroads*. Royal Academy London, Guggenheim New York 2000
- Rutkowski Eva: *Die Frauendarstellungen in den frühen Gemälden von Edvard Munch*. Universität Karlsruhe 2005
- Rynn, Ruth Anisfield: *The Eve motif: a comparative study of the artwork of Paul Gauguin and Edvard Munch* Avhandling (Master of Arts) California State University Ann Arbour 1992
- Schloesser, Stephen: *From spiritual naturalism to psychical naturalism. Catholic decadence, lutheran Munch and Madone mysterique. I: Howe, Jeffery (editor): Psyche, symbol and expression*. McMuullen Museum of Art, Boston College i 2001, s. 75-110
- Selden, Raman (.red): *The Theory of Criticism. From Plato to the Present*. Longman London New York 1996
- Selz, Peter: *Hodler, Klimt and Munch. I: Selz, Peter (red.): Art-Nouveau. Art and Design at the Turn of the Century*. Utstillingskatalog New York 1960, s. 75-81
- Silverman, Debora L.: *Amazone, Femme Nouvelle, and the Threat to Bourgeois Family. I*
Silverman, Debora L.: *Art Nouveau in fin-de-Siècle France*. University of California Press Berkeley Los Angeles London 1989, s. 63-74.
- Steorn, Patrik: Anna Lena Lindberg, red. *Den maskulina mystikken. Konst, kön, och modernitet*. Konsthistorisk tidskrift 73, 2 (2004) 106-110
- Svare, Helge (red): *Filosofiske tekster*. Pax Oslo 1998
- Torjusen, Bente: *Edvard Munch utstilling i Praha 1905*. *Kunsten Idag* 97, nr. 3 august (1971) 5-55

Torjusen, Bente: "The Mirror". I: Edvard Munch. Symbol and Images. Katalog National Gallery Washington 1978

Vander Schaaf, Elisabeth Ann: Edvard Munch's archetypical image of woman. The cultural and social context. Avhandling (Master of Arts) University of Oregon Eugene 1980

Wagner Anette: Ludvig Hoffmann und Edvard Munch. 2003

Wagner-Egelhaaf, Martina: Autobiographie. Metzler Stuttgart Weimar 2000

Waller, Bret, Grace Seiberling: Artists of La Revue Blanche: Bonnard, Toulouse-Lautrec, Valotton, Vuillard. University of Rochester New York 1984

Weisberg, Gabriel P.: Images of Women. Printmakers in France from 1830-1930. Museum of Fine Arts, University of Utah i Salt Lake City 1978

Wolff, Theodor: La Terrasse. I: Paul. Fritz: Theodor Wolff und die Boheme des „Schwarzen Ferkels“ (1892-94)

Woll, Gerd: Edvard Munch. The complete Graphic Works. Abrams New York 2001

Wollstonecraft, Mary: Et forsvar for kvinnens rettigheter. Pax Oslo 2003

Yarborough, Bessie: The misogyny of Edvard Munch: a study of his images of women. Avhandling (Master of Arts) University of South Carolina, Columbia (1971?) 1984

Yarborough, Bessie Rainsford (Tina): Exhibition strategies and wartime politics in the art and career of Edvard Munch, 1914-1921. Univ. of Chicago 1995

Yarborough, Tina: The strange case of postmodernism's appropriation of Edvard Munch. I: Mørstad, Erik (red.): Edvard Munch. An Antologi. Uni pup Oslo 2006